Niccolo Jommelli als Opernkomponist

Hermann Abert

Digitized by Google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

NICCOLO JOMMELLI

ALS OPERNKOMPONIST

MIT EINER BIOGRAPHIE

VON

HERMANN ABERT

HALLE a. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1908

Digitized by Google

Music-X
ML
410
.S75
A14

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

Digitized by Google

FRIEDRICH BECHTEL

GEWIDMET

Digitized by Google

Gen Lib. music Barenreiter 6-22-50 70539 Trans to Mus-X 4.14.64

Vorwort.

Je mehr das früher allgemein verbreitete Vorurteil gegen die neapolitanische Oper einer gerechteren historischen Betrachtung das Feld räumt, desto schmerzlicher empfinden wir die Dürftigkeit der über diesen Gegenstand vorhandenen neueren Litteratur. Handelt es sich hier doch nicht allein um italienische Kunst, sondern mittelbar auch um ein gutes Stück der deutschen, das ohne jene durchaus in der Luft schwebt. Einen Teil der hier vorhandenen Lücken auszufüllen ist der Zweck der vorliegenden Arbeit. Sie stellt einen Versuch dar, an der Hand eines Meisters und seines äufseren und inneren Entwicklungsganges ein Bild von der neapolitanischen Oper im 18. Jahrhundert zu entwerfen. Die Gestalt Jommelli's schien dazu besonders geeignet, nicht allein wegen der eigenen Bedeutung des Mannes, den noch Rochlitz den „genialsten und kräftigsten“ unter seinen Zeitgenossen nennt, sondern namentlich auch deshalb, weil sich alle Wandlungen, welchen die neapolitanische Oper während jenes Zeitraumes unterlag, in seinem Schaffen mit besonders instruktiver Deutlichkeit wiederspiegeln.

Besonders wertvolle Unterstützung erfuhr meine Arbeit durch Herrn Cav. R. Pagliara, der mir in liebenswürdigster Weise die reichen Schätze der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums in Neapel während meines dortigen Aufenthaltes zur Verfügung stellte, sowie durch die Kgl. Hoftheaterintendanz in Stuttgart, die mir die weitgehendste Benützung ihres Archivs ermöglichte. Auch die Herren Bibliotheksvorstände in Wien (Hofbibliothek und Musikfreunde),

Digitized by Google

Brüssel (Konservatorium), Bologna (Liceo musicale), Dresden (Kgl. Öffentliche Bibliothek) und Stuttgart (Kgl. Landesbibliothek), und nicht zuletzt Herr Dr. Chrysander in Bergedorf haben mich während meiner Arbeit zu gröſstem Danke verpflichtet. In aufrichtiger Dankbarkeit gedenke ich endlich noch des Herrn Geh. Rates Prof. Dr. Kretzschmar in Berlin, der meine Jommelli-Studien mit Rat und Tat gefördert hat, und des Herrn Verlagsbuchhändlers Dr. Niemeyer in Halle, der mir durch die Übernahme dieser Arbeit in gewohnter uneigennütziger Weise zur Seite stand.

Halle a. S., im Oktober 1908.

H. Abert.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Fundorte und Quellen 1
Quellen zur Biographie und Litteratur 6

Das Leben.

Kindheit, Lehrjahre und erste Erfolge 29
Erster Aufenthalt in Rom. Bologna. Venedig 38
Zweiter Aufenthalt in Rom. Kardinal Albani 47
Die Wiener Reise 49
Dritter Aufenthalt in Rom 53
Stuttgart 59
Die letzten Jahre 88

Die Persönlichkeit 95

Die Werke.

Die Vorbilder 111
Der „Ricimero“ 124
Die Opern des Jahres 1741 132
Die Opern von 1742—1749 153
Die Wiener Opern 220
Die italienischen Opern von 1750—1753 247
Die Stuttgarter Opern 272
Die letzten Werke 357

Die Buffowerke 403

Nachtrag 445
Berichtigungen 448
Register 449

Digitized by Google

Fundorte und Quellen.

Die Hauptfundstätte für die Werke Jommelli's, sowohl für die Opern, als für die Kirchenkompositionen, ist die *Bibliothek des Kgl. Conservatoriums in Neapel.* Wir verdanken diesen Reichtum an erhaltenen Partituren, unter denen sich eine stattliche Anzahl von Autographen befindet, vor Allem dem Sammlerfleifs eines Mannes, der auch für die Biographie Jommelli's von grofser Bedeutung ist, nämlich Gius. Sigismondi's, eines Zeitgenossen des Meisters, der sich um die Vergröfserung des Archivs des *Conservatorio della Pietà de' Turchini* durch Ankauf und Abschriften älterer und zeitgenössischer Tondenkmäler hohe Verdienste erworben hat.[1] Für Jommelli, den er auch persönlich gekannt hatte und dessen Hauptbiographen Mattei er manche wertvolle Notiz übermittelte, hegte er zeitlebens die wärmste Bewunderung;[2] er liefs es sich angelegen sein, gerade von diesem Meister eine besonders grofse Anzahl von Werken in seinem Archiv zu vereinigen. Heute beträgt der Bestand der genannten Bibliothek 30 Opern, darunter 6 Originalpartituren.

Neben Neapel kommen in zweiter Linie *Wien* (*K. K. Hofbibliothek* und *Stuttgart* (*Archiv des Kgl. Hoftheaters*) in Betracht. Während die 5 für Wien geschriebenen Opern sämtlich in guten Abschriften erhalten sind, weist der Stuttgarter Bestand starke Lücken auf, die sich auch aus anderen Bibliotheken nicht ergänzen lassen. Zwar wird die am Anfang des 19. Jahrhunderts verbreitete Notiz, beim

---

[1]) Sigismondi war kein Musiker von Fach; in verschiedenen Partituren findet sich der Vermerk: *comprato per* (oder *copiato per uso di*) *G. S. dilettante.* Vgl. über ihn Florimo, La scuola musicale di Napoli (Neapel, Morano 1880—1882), II 19, 64, 122.

[2]) Vgl. Sav. Mattei, Elogio del Jommelli (1785), p. 80.

Digitized by Google

Theaterbrande von 1802 seien sämtliche Opern Jommelli's verbrannt,[1]) durch den Tatbestand nicht bestätigt, dagegen sind bei dem Brande von 1902 wiederum zwei Originalpartituren („*Alessandro*“ und „*Nitteti*“) abhanden gekommen. Den immerhin aber noch ansehnlichen Bestand von 16 Opern, unter denen sich 9 autographe befinden, verdankt das Stuttgarter Hoftheaterarchiv dem Umstand, dafs Herzog Karl Eugen Jommelli bei seinem Weggang von Stuttgart seine Partituren trotz all seiner Vorstellungen vorenthielt.[2]) Von einer grofsen Druckausgabe sämtlicher Stuttgarter Opern, die der Herzog 1783 plante, ist leider nur *L'Olimpiade* erschienen.[3])

Die übrigen Werke Jommelli's sind über verschiedene Bibliotheken hin zerstreut. R. Eitner's *Quellenlexikon*[4]) erweist sich in seinen Angaben im Allgemeinen als zuverlässig; Irrtümer und Lücken im einzelnen sollen im folgenden richtig gestellt werden. Werke, die mir nicht erreichbar waren, sind durch * (vor ihrem Titel) bezeichnet.

Ich lasse zunächst ein Verzeichnis der erhaltenen Opern Jommelli's nebst ihren Fundorten folgen, das freilich der ganzen Sachlage nach hinsichtlich der Fundorte auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann. Die Bibliothek des Konservatoriums in Neapel ist dabei mit *CN*, das Stuttgarter Theaterarchiv mit *TS*, und die Wiener Hofbibliothek mit *BW* bezeichnet, die autographen Partituren sind durch * (beim Fundort) hervorgehoben.

---

[1]) Vgl. Allgem. Musikzeitung 1802, Nr. 2, wo der Verlust auf 200000 fl. geschätzt wird.

[2]) Vgl. die betr. Korrespondenz bei Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemb. Hofe (1890) 2. Bd., 181 ff. Vollständig gelungen ist freilich dieser Versuch des Herzogs nicht, da sich die Partituren dreier Stuttgarter Opern („*Pelope*“, „*Enea nel Lazio*“ und „*La Critica*“) in Neapel befinden.

[3]) Über diese Subskription, welche die Opern *Olimpiade, Clemenza di Tito, Nitteti, Pelope, Enea, Catone, Re pastore, Alessandro, Ezio, Didone, Demofoonte, Semiramide, Vologeso, Artaserse, Fetonte, Imeneo in Atene, Isola disabitata, Matrimonio per concorso, Schiava liberata* und *Cacciator deluso* umfafst (die letzten 5 führt Cramer, Magazin der Musik 1783, II 916, an) vgl. Sittard II 159 ff. Aber bereits 1785 war die Begeisterung ziemlich verraucht, denn es wird Klage darüber erhoben, dafs das Publikum „nicht den grofsen inneren Wert der Jommelli'schen Musik erkenne, teils wegen dem veränderten Geschmacke der neueren Kompositeurs, teils wegen der allzu schweren Exekution derselben, die nur grofsen Meistern vorbehalten ist“ (Sittard a. a. O. S. 160). Vgl. auch Gothaische Gelehrte Zeitung vom 7. Januar 1784 und Eschstruth, Mus. Bibliothek 1784, S. 114.

[4]) Bd. V, 294 ff.

Digitized by Google

Soweit die Partituren Angaben über Aufführungsjahr und -ort eines Werkes enthalten, sind sie in Klammern beigefügt.

1. *Achille in Sciro,* erste Fassung: *BW* (In Vienna 1749).
2. *Achille in Sciro,* zweite Fassung: *CN* (Roma 1771).
3. *Andromeda,* Pasticcio (mit Hasse, Wagenseil, Abos, Saro, Bernasconi, Leo und Händel) *BW* (1750).[1]
4. *Antigono, TS**.
5. **Arcadia conservata,* Conservatorium Paris.
6. *Armida abbandonata, CN* (San Carlo 1770), K. Bibl. Dresden, Conservatorien Brüssel und Mailand, Staatsbibl. München.
7. *Artaserse, TS** (Roma al Teatro Argentina nel Carnevale del 1749), K. Bibl. Berlin (1750), Biblioth. Chrysander Bergedorf.
8. *Astianatte, TS** (Roma), *CN* (1741), Conservat. Brüssel. Die Oper geht häufig auch unter dem Titel *Andromaca.* Die beliebtesten Gesänge daraus in Walsh' *Deliziae* Bd. VIII, Brit. Museum (London 1776).
9. *Attilio Regolo, CN* (1751), Brit. Museum; R. Cons. of Music, London; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Conserv. Brüssel; Bibl. civic. Bergamo.
10. *Bajazette, CN* (Torino 1753).
11. *Cajo Mario,* Musikfreunde Wien (Argentina 1746); *CN* (Milano, R. Ducal Teatro 1765); Brit. Museum.
12. *Catone in Utica, BW* (Vienna 1749).
13. *Cerere placata, CN* (Napoli 14 Sett. 1772); Conserv. Mailand und Brüssel.
14. *Ciro riconosciuto,* Liceo musicale Bologna; *TS** (nur 2. und 3. Akt).
15. *Creso, CN*;* Conserv. Brüssel und Mailand, Fitzwilliam Museum, Cambridge; Bibl. Königsberg; Brit. Museum.
16. *La Critica, CN* (Wirtemberg 1766).
17. *Demetrio, CN** (Parma, in primavera dell anno 1769).
18. *Demofoonte,* erste Fassung *TS** (Padova); Conservat. Paris.
19. *Demofoonte,* zweite Fassung, *TS**; Conservat. Mailand, Brüssel, Paris.
20. *Didone abbandonata,* erste Fassung, *CN* (1746).
21. *Didone abbandonata,* zweite Fassung, *BW* (1749); Bibl. Dresden.
22. *Didone abbandonata,* dritte Fassung, *TS* (1763, nur die Cembalopartie).

---

[1] Pohl, Jos. Haydn (I 385) nennt die Oper irrtümlicher Weise *Andromaca.*

23. *Enea nel Lazio, CN,* Cons. Paris.
24. *Eumene, TS** (nur 2. und 3. Akt, Bologna); *CN* (1747).
25. *Euridice*, pasticcio, *BW* (1750, mit Hasse, Wagenseil, Holzbauer, Galuppi und Bernasconi).
26. *Ezio,* erste Fassung, *CN* (Bologna 1741).
27. *Ezio,* zweite Fassung, *CN* (Napoli 1748).
28. *Ezio,* dritte Fassung, *BW* (1749).
29. *Ezio,* vierte Fassung, *CN* (1771 pel teatro dell' Ajuda); Conserv. Paris.
30. *Fetonte*, zweite Fassung; *TS* (1768); Conserv. Brüssel; Bibl. Chrysander Bergedorf; Musikfreunde Wien.
31. *Ifigenia in Aulide, CN* (Roma Argentina 1751); Cons. Mailand, Brüssel, Paris (1769).
32. *Ifigenia in Tauride, CN,* Staatsbibl. München.
33. **2 Intermezzi,* Kremsmünster (1742).
34. *Ipermestra, CN* (Spoleto 1751).
35. *Lucio Vero, CN**.
36. **Il matrimonio per concorso,* Cons. Paris (1744).
37. *Merope*, erste Fassung, *TS** (In Venezia al 26 X mbre 1741); Bibl. Dresden.
38. *Merope*, zweite Fassung, *BW* (1749); Brit. Museum; Staatsbibl. München.
39. *L' Olimpiade* (1783 gedruckt) *CN; TS;* Bibl. Chrysander Bergedorf; Bibl. Darmstadt; Conserv. Brüssel und Paris u. ö.
40. *Il Paratajo* (La Pipée), Cons. Brüssel; Paris l'opéra (25. Sept. 1753).
41. *Pelope, CN** (Wittembergh 1755).
42. *Ricimero, CN* (In Argentina 1740).
43. *La schiava liberata, CN* (Wittemberga 1764); Cons. Paris und Mailand.
44. *La Semiramide, TS** (Venezia nel T. di S. Giov. Crisostomo 1742 per il giorno di S. Stefano); Brit. Museum.
45. *Semiramide riconosciuta, TS** (Torino).
46. *Semiramide in bernesco (= Il cacciator deluso), CN**.
47. *Talestri, CN* (Roma 1752).
48. *Temistocle, CN* (S. Carlo 1757); Cons. Paris und Brüssel; Bibl. Schwerin und Chrysander, Bergedorf.
49. *Tito Manlio, TS** (Torino 1743).
50. *Don Trastullo, CN* (Roma 1749).
51. *Il trionfo di Clelia, CN* (S. Carlo 1757); Cons. Paris.
52. **L' Uccellatrice,* Intermezzo, Paris, Biblioth. nationale.

Digitized by Google

53. *Vologeso, TS** (1766); Cons. Brüssel und Paris; Musikfreunde Wien.

Nicht in Partitur erhalten sind folgende Opern:

54. *Alessandro nell' Indie* (Stuttgart 1760), Textbuch auf der K. Landbibliothek Stuttgart.
55. *L'amore in maschera* (1748), cf. Florimo IV 54.
56. *Arcadia in brenta*, vgl. Allg. Musik-Ztg. 1803, Anhang. Vielleicht identisch mit Nr. 4.
57. *L'asilo d'amore* (Stuttgart 1758), Text auf der Bibl. Stuttgart.
58. *Cajo Fabrizio*, für Mannheim, vgl. Heinse, *Hildegard von Hohenthal* 289ff.
59. *La Clemenza di Tito* (Stuttgart 1753), Text auf der Bibl. Stuttgart.
60. *Endimione ovvero il trionfo d'amore* (Stuttgart 1759), vgl. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württ. Hofe Stuttgart (1891) II 89.
61. *L' Errore amoroso* (Neapel 1737), s. Florimo IV 112.
62. *Il giardino incantato* (Stuttgart 1755), vgl. Sittard II 74.
63. *Imeneo in Atene* (Stuttgart 1765), vgl. Sittard II 105.
64. *L'incanto* (Roma 1749), vgl. Florimo II 244. Fétis, Biographie univ. IV 446 nennt die Oper *L'incantato*.
65. *L' isola disabitata* (Stuttgart 1761), vgl. Sittard II 94.
66. *Nitteti* (Stuttgart 1759), Textbuch auf der Bibl. Stuttgart.
67. *Odoardo* (Neapel 1738), vgl. Florimo IV 50.
68. *La pastorella illustre* (Stuttgart 1763), vgl. Sittard a. a. O. II 102.
69. *La reggia de' fati* (1753), Pasticcio von Jommelli und Sammartini, vgl. Fachkatalog der musikhist. Abteilg. der internat. Ausstellung f. Musik und Theaterwesen (Wien 1892) p. 153.
70. *Il Re pastore* (Stuttgart 1764), vgl. Sittard II 105.
71. *Sofonisba* (Venedig 1749), vgl. Gerber, Altes Lexikon 696 und T. Wiel, I teatri musicali Veneziani del settecento (1897), Nr. 462.
72. *Il trionfo d'Amore* (Stuttgart 1763), vgl. Sittard II 101.
73. *L' uccellatore* (Bologna 1753), vgl. C. Ricci, I teatri di Bologna (Bologna 1888), S. 469.
74. *L' unione coronata* (Stuttgart 1768), vgl. Sittard II 112.
75. *Vologeso*, Pasticcio von Jommelli, Perez und Cocchi, vgl. Burney, History of music IV 471 (1759).

Digitized by Google

Quellen zur Biographie und Literatur.

Mattei Den Grundstock der gesamten Literatur über Jommelli bildet der *Nekrolog* des neapolitanischen Advokaten und Literaten Saverio Mattei aus dem Todesjahr des Meisters[1]) (1774). Die Tatsache, dafs Mattei zu den wenigen intimen Freunden Jommelli's in dessen letzten trüben Lebensjahren gehörte, verleiht dem Werke einen besonderen Wert. Viele Notizen gibt er ausdrücklich nach Jommelli's eigenen Mitteilungen, andere nach den Aussagen des ebenfalls mit Jommelli befreundeten Sigismondi.[2]) Man wird den Wert der Schrift um so höher anschlagen, wenn man die hohe literarische Bildung und das auf gründlicher Kenntnis der zeitgenössischen Literatur beruhende besonnene Urteil des Mannes in Rechnung zieht. Von Hause aus Jurist,[3]) warf er sich mit steigendem Eifer auf das Studium der Poesie und Musik. In der Literaturgeschichte hat er sich neben eigenen poetischen Versuchen besonders als Übersetzer einen Namen gemacht.[4]) Für die Musikforschung kommt er, abgesehen von seinen hohen Verdiensten um die Erweiterung der Konservatoriumsbibliothek,[5]) hauptsächlich wegen seiner schriftstellerischen Tätigkeit in Betracht, in deren Mittelpunkt die Frage nach dem Wesen und der Berechtigung des musikalischen Dramas steht. Mattei erweist sich hier als eifrigen Verfechter des Renaissanceideals in der Oper; er gehört zu den glühendsten Bewunderern Metastasio's, mit dem er im Briefwechsel stand[6]) und dessen Einflufs auf seine eigenen

---

[1]) Zuerst erschienen in des Verfassers *„Saggio di poesie latine ed italiane"* (1774), später als besondere Schrift unter dem Titel: *„Elogio del Jommelli ossia il progresso della poesia e musica teatrale"*, edizione Ima, in Colle 1785, nella stamperia di Angiolo M. Martini.

[2]) Vgl. Elogio p. 80.

[3]) *Avvocato* nennen ihn Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (Venezia 1785) III 377 und P. Alfieri, Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia di S. Cecilia, Rom 1845, p. 59. *Consigliere* heifst er bei Florimo II 63. Wenn ihn Ant. Garzia in seiner Ausgabe von T. Iriarte's „La musica" (Venedig 1789) als *„Abbate"* bezeichnet, so liegt eine Verwechslung mit dem Zeitgenossen Stan. Mattei vor, vgl. F. Canuti, Vita di Stan. Mattei (Bologna 1829).

[4]) Vgl. Sav. Mattei, Opere (Napoli, Porcelli 1780). Als Operndichter erscheint er z. B. bei Florimo IV 244, als Übersetzer von Psalmen und antiken Tragödien bei Arteaga a. a. O. III 127.

[5]) Vgl. darüber Florimo II 58 und 121 f.

[6]) Metastasio, Opere complete (Napoli 1857), p. 1063 u. ö.

Digitized by Google

Dichtungen schon von den Zeitgenossen bemerkt wurde.[1]) Sein musikalisches Ideal aber war eben Jommelli, und zwar der strenge Dramatiker der späteren Zeit. Mattei stand also durchaus auf dem Standpunkt der älteren neapolitanischen Schule, die zwar an dem von Metastasio und seiner geistigen Gefolgschaft vertretenen Operntypus festhielt, aber innerhalb dieses Rahmens die dramatische Seite der Oper herauszuarbeiten strebte. Diese Anschauung liegt auch einem zweiten Werke Mattei's zu Grunde, das für die Jommelli-Forschung ebenfalls von Wichtigkeit ist.[2])

Faſst man die Zeit der Entstehung dieser beiden Schriften ins Auge, so zeigt sich die unverkennbare Tendenz, für die ältere Kunst dem immer stärkeren Vordringen der Neuneapolitaner gegenüber eine Lanze zu brechen. Hatte doch Jommelli selbst während seiner letzten Lebenszeit mit dieser neuen Strömung, welche die dramatischen Errungenschaften der älteren Generation überhaupt in Frage stellte, die bittersten Erfahrungen gemacht. So schien gerade sein tragisches Geschick Mattei besonders geeignet, dem zeitgenössischen Operntreiben als warnender Spiegel zu dienen. Es ist bezeichnend für den hohen Standpunkt des Mannes, daſs er jeden aggressiv-persönlichen Ton in dieser seiner Apologie vermeidet, ja sich gelegentlich mit gutem Humor über das Cliquenwesen der „Jommellisten, Piccinnisten und Cafaristen" lustig macht. Seine Darstellung ist bei aller persönlichen Wärme doch streng sachlich, sie vermeidet namentlich jene häſslichen Klatschgeschichten, mit denen die spätere Pseudogeschichtsschreibung auch Jommelli nicht verschont hat.

Der Eindruck der Ausführungen Mattei's auf die Zeitgenossen war tief. Sein *Elogio* drang bald auch über die Alpen und erschien in deutscher Übersetzung im *„Deutschen Museum"* vom Mai 1776, eine zweite folgte 1802 in der *„Allgemeinen musikalischen Zeitung"*.[3])

Auf Mattei, bezw. Sigismondi geht ferner aller Wahrscheinlichkeit nach auch die *handschriftliche biographische Skizze* zurück, welche der *Totenmesse* Jommelli's vom Jahre 1756 voraufgeht[4]) und sich ihrem Inhalte nach durchaus mit den Angaben des *Elogio* deckt.

---

[1]) Arteaga rühmt a. a. O. III 127 an ihm: *„larga sorgente di poetica vena, gran rapidezza e gran lettura di Metastasio"*.

[2]) Metastasio e Jommelli. Memorie per servire alla vita del Metastasio, ediz. prima (in Colle 1785).

[3]) Nr. 39, vgl. auch Reichardt, Mus. Monatsschrift 1792.

[4]) Bibliothek des K. Conservat. Neapel.

Digitized by Google

Burney Als eine zweite Quelle aus erster Hand sind die Angaben Burney's zu betrachten, soweit sie sich aus der persönlichen Bekanntschaft des Verfassers mit Jommelli herleiten. Hiebei kommt vor allem das *„Tagebuch einer musikalischen Reise“* [1]) in Frage, das Notizen über Jommelli's letzte Lebensjahre,[2]) seine Persönlichkeit und Kunstansichten[3]) gibt. Einiges davon ist dann auch in Burney's *„General History of music“* übergegangen.[4]) Jommelli selbst hat ihn während seines Besuches auf Mattei und seine Arbeiten hingewiesen[5]) und so basieren denn Burney's Ausführungen in seinem gröfseren Werke gröfstenteils auf den Angaben Mattei's, nur dafs diese häufig in ungenauer und den Tatsachen widersprechender Weise wiedergegeben sind. Eine ziemlich skizzenhafte und oberflächliche Verquickung der Angaben Mattei's und Burney's gibt der kurze Abrifs in der von Dom. Martuscelli besorgten *„Biographie berühmter Männer des Königreichs Neapel.“* [6])

Piccinni Als dritte zeitgenössische Quelle ist Nic. Piccinni zu nennen. Ob er selbst zur Feder gegriffen hat, um das Leben und Schaffen seines grofsen Rivalen zu schildern, ist sehr zweifelhaft; die Wahrscheinlichkeit spricht weit eher dafür, dafs er dem Autor einer damals hochberühmten Reisebeschreibung einige Notizen diktiert hat. Dieses grofs angelegte Werk mit dem Titel *„Voyages pittoresques ou description des royaumes de Naples et de Sicile“* hat den Abbé de Saint-Non zum Verfasser, erschien 1781 zu Paris und behandelt im 4. Kapitel des 1. Bandes die berühmtesten neapolitanischen Dichter und Komponisten.[7]) Bezüglich der Musiker beruft sich Saint-Non ausdrücklich auf Piccinni als Quelle.[8])

---

[1]) Hamburg, Bode 1772.

[2]) I 223.

[3]) I 237 ff.

[4]) Bd. IV 1789, 561 ff.

[5]) Mattei citiert ib. 567.

[6]) Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli (Neapel 1814—1819 mit einem trefflichen Kupferstich).

[7]) Die Überschrift lautet: *„Des Poètes et des Musiciens Napolitains les plus célèbres, avec une idée succinte de leurs vies et de leurs ouvrages“*.

[8]) *„Nous devons au reste ces détails à un de leurs plus grands élèves, qui jouit depuis longtemps lui-même de la plus grande célébrité dans toute l'Europe (M. Piccini)“*, a. a. O. Von einer förmlichen Gedächtnisrede Piccinni's auf Jommelli (cf. Florimo a. a. O. II 238) kann also, zumal bei dem Schweigen Mattei's darüber, keine Rede sein. Es liegt wohl eine irrtümliche Verquickung von Mattei's *Elogio* und Piccinni's Bericht bei Saint-Non vor.

Digitized by Google

Trotz ihres skizzenhaften Charakters, der gelegentlich auch die Sphäre der Anekdote streift, haben diese Ausführungen Piccinni's, dank der Autorität dieses Meisters, in der Jommelli-Literatur der Folgezeit bis auf Fétis herab tiefe Spuren hinterlassen. Reichardt, Beloselski u. a. haben sie mehr oder minder ausführlich paraphrasiert, Gerber hat sie sogar in getreuer Übersetzung in sein *Neues Lexikon* aufgenommen.

Positiven Wert besitzen Piccinni's Angaben nur für Jommelli's erste italienische Periode, während deren Piccinni das Schaffen des Kollegen noch persönlich kontrollieren konnte. Die Zeitangaben sind freilich auch hier ziemlich ungenau; man gelangt rasch zu der Überzeugung, dafs Piccinni ziemlich sorglos nach seinem Gedächtnis referiert. Mit Behagen greift er einzelne sensationelle Züge heraus, wie die Annahme des Pseudonyms bei der ersten Oper Jommelli's, sowie die stark ausgeschmückte Prüfung durch Padre Martini. Am folgenschwersten für die Beurteilung Jommelli's in späterer Zeit sind aber Piccinni's Bemerkungen über seine Stilwandlung während des Stuttgarter Aufenthaltes geworden. Hier wird Piccinni geradezu zum Sprachrohr der Neuneapolitaner und berührt sich in seinen Äufserungen über den „gelehrten und künstlichen Stil" dieser Werke, der sich mehr für Kammer und Kirche, als fürs Theater eigne und nur den Kenner, nicht aber die grofse Masse befriedige,[1]) direkt mit Mozart, dessen *Briefe* ähnliche Stellen enthalten.[2]) Piccinni und sein Anhang haben durch derartige Äufserungen nicht wenig dazu beigetragen, Jommelli's Stellung in seinen letzten Jahren vollends zu untergraben.

Während seines Stuttgarter Aufenthalts ist Jommelli seinen italienischen Biographen augenscheinlich aus dem Gesichtskreis entschwunden. Ihre Angaben und Datierungen der Werke aus dieser Zeit sind zum Teil vag, zum Teil unrichtig, ja nicht einmal über die Dauer dieses Aufenthaltes stimmen alle miteinander überein. Hier müssen andere Dokumente und Quellen eintreten, die unmittelbar aus Jommelli's künstlerischer Tätigkeit an der Stuttgarter Hofbühne und aus der Feder seiner württembergischen Zeitgenossen herrühren. Quellen für den Stuttgarter Aufenthalt

[1]) A. a. O. p. 164: „Il parait qu'à cette époque (der Stuttgarter) il changea sa première manière simple et noble de composer changeant son chant principal d'autres parties chantantes qui y portaient de la confusion . . . cette musique dans sa nouvelle manière de contrepoint, très travaillée et d'une exécution difficile, étant plus propre pour la chambre ou l'église que pour le théâtre, n'y réussit point etc."

[2]) Briefe (Nohl) S. 14.

Digitized by Google

Das Kgl. Staatsarchiv in Stuttgart, sowie die Kgl. öffentliche Bibliothek und das Kgl. Hoftheaterarchiv haben erst in jüngster Zeit eine reiche Ausbeute nach dieser Richtung hin ergeben (s. unten).

Burney Von zeitgenössischen Berichten gibt derjenige Burney's, bei dessen Aufenthalt in Ludwigsburg Jommelli selbst nicht mehr im Amte war, nur einige kurze Notizen.[1]) Dagegen sind die Angaben Schubart Schubart's, die noch unter dem frischen Eindruck der Persönlichkeit und Kunst Jommelli's niedergeschrieben sind, von hohem Werte. Vor allem verdanken wir ihm die ausführlichen Nachrichten über den orchestralen Apparat, über den Jommelli in Stuttgart verfügte, und über das dortige Sängerpersonal. Nach dieser Richtung hin ist Schubart bis auf den heutigen Tag die Grundlage aller Forschungen über die Stuttgarter Periode Jommelli's geblieben.[2]) Auch manche persönliche Notiz stammt von ihm, so namentlich über Jommelli's Beziehungen zu den Sängern[3]) und Instrumentisten,[4]) sowie einzelne Urteile über Kunst und Künstler der Zeit.[5]) Insbesondere aber entwerfen die Schriften Schubart's ein sehr instruktives Bild von dem überwältigenden Eindruck, den Jommelli als Mensch sowohl wie als Künstler bei der heranwachsenden schwäbischen Musikergeneration hinterliefs. Was den *Musikschriftsteller* und vollends den *Ästhetiker* Schubart anlangt, so ist man nur allzuleicht geneigt, über seine Leistungen in Bausch und Bogen den Stab zu brechen. Seine stark subjektiven Urteile, verbunden mit seiner phantastisch-schwülstigen Ausdrucksweise, haben ihn stark in Verruf gebracht. Aber dies Urteil wird schief und einseitig bleiben, solange wir nicht eine kritische Darstellung der damaligen Ästhetik besitzen, die klar scheidet zwischen dem, was auf Schubart's eigene Rechnung, und dem, was auf Rechnung seiner Zeit zu setzen ist.

Dafs aber stets neben dem Gefühlsüberschwang auch die „kritische Bestie auf der Lauer liegt,“ hat erst in jüngster Zeit wieder E. Holzer in seinem trefflichen *Schubartbuch* betont.[6]) Dies gilt auch von seinen Kunsturteilen über Jommelli, so enthusiastisch sie uns auf den ersten Blick anmuten mögen. Er ist ihm der neue

---

[1]) Tagebuch II 76 ff.
[2]) Ges. Schriften (Stuttgart 1839): I 83, 93, 95 f.; II 169; V 65, 69 f.; 157 ff.
[3]) Ib. I 93; V 65 (Aprile).
[4]) Ib. V 56; VI 157.
[5]) Ib. I 94; V 59 (Pergolesi); 87 (Hasse); VI 205.
[6]) Schubart als Musiker (Stuttgart, W. Kohlhammer 1905).

Digitized by Google

Orpheus,[1]) der „grofse musikalische Pan";[2]) seine Werke bedeuten für ihn einen „Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik,[3]) sie zeigen das Grofse, das die ganze Seele füllt, Leidenschaften weckt und sänftigt."[4]) Dafs Schubart mit diesen und ähnlichen Urteilen nicht allein stand, beweisen die zahlreichen Spuren, die Jommelli's Kunst in den Werken seiner Schüler zurückgelassen hat. Aber Schubart ist bei all seiner Verehrung für den „Unvergefslichen" und „Unsterblichen" keineswegs blind. Er weifs selbst bei seinem Abgott Jommelli zu vergleichen und zu kritisieren. Dafs er ihn dabei gerade mit Hasse und Gluck[5]) in Parallele bringt, zeugt von richtigem Instinkt für die historischen Zusammenhänge, in denen Jommelli's Kunst grofs geworden ist. Man sieht deutlich, dafs auch Schubart ein warmer Anhänger der älteren Neapolitaner war; seine Verehrung für Gluck, den „Sonnenflieger," den er weit über Jommelli stellt, bekundet zur Genüge, wo er den Schwerpunkt der Opernkomposition sah, und dafs er in Jommelli wenigstens einen Geistesverwandten Gluck's erblickte.[6])

Aber auch sonst bricht immer wieder die Neigung zur Kritik hindurch, die selbst das gepriesene Stuttgarter Orchester nicht verschont.[7]) Auch sein Urteil über Jommelli's Sinfonien[8]) trifft insofern das Richtige, als es den ausgesprochen theatralischen (und gelegentlich auch programmatischen) Charakter dieser Stücke hervorhebt, der sie zu Aufführungen aufserhalb der Bühne untauglich mache.

Aus allem Gesagten geht hervor, dafs Schubart, mag er sich auch bei andern Komponisten, wie z. B. Graun,[9]) gröblich getäuscht haben, Jommelli gegenüber im wesentlichen einen richtigen Standpunkt eingenommen hat, so weit es ihm als Zeitgenossen überhaupt möglich war. Subjektivismus und Einseitigkeit werden sich bei jeder Kritik eines Künstlers durch einen Zeitgenossen einstellen, es kommt

---

[1]) VI 158, 205; V 55. Ein Lieblingsvergleich Schubart's, vgl. sein Urteil über Bach V 107 und Gluck VIII 88. Vorgänger hatte er dabei freilich bis ins frühe Mittelalter hinauf.

[2]) VI 156.

[3]) I 83.

[4]) I 91, vgl. V 55; VI 156.

[5]) I 92.

[6]) VIII 88.

[7]) V 163.

[8]) I 93, V 211.

[9]) V 88 ff., vgl. C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (Leipzig 1906) 332 f.

nur darauf an, wieviel der Betreffende, sei es an positivem Wissen, sei es an ästhetischer Intuition, dagegen in die Wagschale zu werfen hat und dessen war es bei Schubart viel; mit Recht bemerkt Friedländer,[1]) dafs seine Urteile „manchmal recht eigensinnig, meist aber überaus treffend“ sind.

Den Hauptertrag über Jommelli's Leben und Wirken liefern die Berichte, die in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, teils selbständig, teils in verschiedenen Zeitschriften zerstreut veröffentlicht wurden. Dafs Jommelli's Lebenswerk infolge der Leistungen der Neuneapolitaner verhältnismäfsig früh seine lebendige Wirkung einbüfste, wird noch näher auszuführen sein. Hier sei nur bemerkt, dafs diese Tatsache bereits auch von den konservativer gesinnten Zeitgenossen schmerzlich empfunden wurde. Der erste, der

Arteaga diesem Gefühl Ausdruck verlieh, war Stefano Arteaga. Sein Werk[2]) enthält eine Reihe von Angaben über Jommelli, die sein Verhältnis zu Hasse,[3]) Vinci[4]) und Metastasio[5]) erörtern und auf die grundsätzlichen Unterschiede zwischen seiner Kunst und der neuneapolitanischen hinweisen.[6]) Jommelli erhält dabei das Prädikat des *Orazio* und *Chiabrera* der Musik.[7])

Von einer ähnlichen warmen Begeisterung für Jommelli erfüllt

Iriarte-Garzia ist die Dichtung des Spaniers Tommaso Iriarte *„La musica.“*[8]) Hier wird im 4. Abschnitt des 4. Gesanges Jommelli eingeführt, wie er, eben im Elysium angelangt, verschiedenen Musikern des klassischen Altertums Aufschlüsse über die zeitgenössische Theatermusik gibt — ein instruktives Beispiel dafür, wie auch damals noch das Ideal der klassischen Tragödie in den Anschauungen vom Wesen der Oper fortwirkte. Dafs der Übersetzer Garzia sich in seinem Kommentar zu dem Gedicht durchaus an Mattei anlehnt, ist bereits bemerkt worden.[9])

---

[1]) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (1902) I 313.

[2]) Rivoluzioni (1785) II 322: „I capi d'opera del Jumella e del Sassone giacciono polverosi e negletti (wegen der Modernen).“ Vgl. auch J. A. Hiller, Über Alt und Neu in der Musik (1787), S. 8.

[3]) II 256.

[4]) II 21, 253.

[5]) II 127.

[6]) Giumelli und Pergolesi dem Piccinni und Paisiello gegenübergestellt III 356, vgl. II 253.

[7]) II 32.

[8]) Tradotto dal Castigliano dall' Abbate Antonio Garzia (Venezia 1789).

[9]) Garzia bemerkt selbst, seine Quelle sei der Bericht „che scrisse l' erudito abbate Mattei nella relazione delle sollenni eseqnie celebrate in Napoli a quel maestro il giorno 11 nov. del 1774“ (a. a. O. p. XV).

Digitized by Google

Für die Popularität, die Jommelli in Spanien genofs, spricht auch das Zeugnis Antonio Eximeno's, der mit Jommelli im Briefwechsel stand und in seinem Werke[1]) einen interessanten Brief des Meisters über seine Stellung zur zeitgenössischen Musik aus seinen letzten Lebensjahren zum Abdruck bringt.

In den Urteilen der Deutschen tritt ein fühlbarer Unterschied zwischen Norden und Süden hervor. Während die süddeutschen Berichte der überwiegenden Mehrzahl nach noch unter dem lebendigen Eindruck von Jommelli's Persönlichkeit und Schaffen stehen und dementsprechend seiner Kunst uneingeschränktes Lob zollen, verhalten sich die Norddeutschen bedeutend kühler und kritischer, ja zum Teil überaus skeptisch. Die Süddeutschen

Die Süddeutschen liefsen sich hauptsächlich in Bofsler's *„Musikalischer Realzeitung"*[2]) und deren Fortsetzung, der *„Musikalischen Correspondenz"*[3]) vernehmen, beides Zeitschriften, die nicht allein für Jommelli, sondern für die gesamte württembergische Musikgeschichte von Bedeutung sind. Hier haben wir zunächst eine kurze, zum Teil von Burney's Geschichte beeinflufste *Lebensskizze*, die am Schlusse eine höchst lebendige, auf eigener Anschauung beruhende Schilderung von Jommelli's Eigenschaften als Dirigent enthält.[4]) Auch über des Künstlers letzte Schicksale in Italien findet sich ein längerer, freilich stark anekdotenhafter Abschnitt;[5]) man erkennt deutlich, wie die in Italien entstandene Legendenbildung allmählich auch nach Deutschland hinüberdrang. Wertvoller aber, als alle diese aus zweiter Hand geschöpften Angaben sind die Notizen, die sich auf Jommelli's Stuttgarter Tätigkeit selbst beziehen, so über die Reisen des Herzogs mit seiner Kapelle,[6]) die Leistungen des Orchesters der Karlsschüler,[7]) Jommelli's Entlassung, sowie über seine Persönlichkeit und einzelne Kunstwerke.[8]) Auch Bofsler's *„Elementarbuch der Tonkunst"* enthält einen biographischen Abrifs, der sich als eine Verquickung der Angaben Piccinni's und Mattei's kennzeichnet.[9])

---

[1]) Dell' origine e delle regole della musica etc. (Rom 1774), p. 456.
[2]) Speier 1788—90.
[3]) Ebenda 1790—92.
[4]) Mus. Realz. 1789, 2. Sept.
[5]) Ib. 1789, 17. Juni.
[6]) Mus. Realz. 1788, 10. Sept.
[7]) Ib. 1788, 19. Nov.
[8]) Ib. 1788, 16. Juli; 1789, 11. Febr.; 1789, 5. April (über *„Vologeso"*).
[9]) II. Teil (Speier 1789), S. 32 ff.

Digitized by Google

Böcklin von Böcklinsau

Von den Stuttgarter Schülern Jommelli's hat sich besonders der Reichsfreiherr Franz Friedr. Siegm. Aug. Böcklin von Böcklinsau[1]) schriftstellerisch betätigt. Er kommt in seinen beiden Schriften *„Beiträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland, nebst freymutigen Anmerkungen über die Kunst“*[2]) und *„Fragmente zur höheren Musik“*[3]) mehrere Male auf seinen „gewefsten Lehrer in der Setzkunst“[4]) zu sprechen. Dieser eitle Aristokrat, der durch sein selbstbewufstes Auftreten augenscheinlich auch Jommelli über sein Können zu täuschen verstand,[5]) erweist sich in seinen Schriften als durchaus subalterner Geist ohne eigene Ideen. Als einzige originale Bemerkung über Jommelli weifs er nur den nicht gerade geschmackvollen Vergleich des Meisters mit einem „vierschrötigen Nürnberger oder Hamburger Packknecht“ vorzubringen,[6]) alles andere ist entlehntes Gut. Dafs er Schubart's Schriften stark ausgebeutet hat, ist von Holzer[7]) nachgewiesen worden. Aber auch von anderer Seite hat er geborgt, nämlich von Junker und Vogler, in deren Schriften der süddeutsche Enthusiasmus für Jommelli seinen Höhepunkt erreicht.

Junker

Von Junker besitzen wir einen längeren panegyrischen Abschnitt über Jommelli's Leben und Wirken,[8]) der sich im wesentlichen an die bisher genannten Originalquellen hält, und sie, freilich nicht ohne grobe Mifsgriffe,[9]) einfach paraphrasiert. Seine ästhetische

---

[1]) Über ihn vgl. Mus. Realz. 1789, S. 151; Mus. Correspondenz 1789, S. 150. Gerber, der im A. L. die hier gegebenen Notizen einfach übernommen hatte, wendet sich im N. L. scharf gegen den „elenden Briefschreiber und Notenkleckser“. Vgl. auch Friedländer a. a. O. I 221 f. und vor allem E. Holzer, Schubartiana, Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. XV, 1906, S. 563 ff.

[2]) Freiburg i. B. 1790.

[3]) Freiburg i. B. und Constanz 1811.

[4]) Gerber (A. L.) setzt den Beginn dieses Unterrichts ins Jahr 1770. Dem widerspricht aber, dafs Jommelli schon im Frühjahr 1769 Deutschland verlassen hat. Der Unterricht mufs also schon früher begonnen haben.

[5]) Vgl. den Ausspruch Jommelli's bei Gerber A. L.: „Ewig schade, dafs nicht ein Anderer von Metier Ihre Talente besitzt! Wunder würden sie tun, wenn sie nur den dritten Teil ihrer Zeit der Komposition widmeten“.

[6]) Fragmente S. 70.

[7]) A. a. O. S. 563.

[8]) Betrachtungen über Mahlerey, Ton- und Bildhauerkunst (Basel 1778) S. 107 ff., darnach Böcklin, Beyträge S. 20. Aufserdem kommen von Junker noch in Betracht seine „Zwanzig Komponisten“ (1776) und vor Allem seine „Musikalischen Almanache“ (1782—1784).

[9]) Er ist der Urheber der Legende von „Leonardo Bologna“ (!) als Lehrer Jommelli's (a. a. O. 107).

Digitized by Google

Würdigung der Kunst Jommelli's kommt über ganz allgemeine Phrasen nicht hinaus; zu einer historischen Erklärung finden sich nicht einmal Ansätze. Wie wenig Junker über seiner Zeit stand, zeigt seine Bemerkung über Jos. Al. Schmittbauer, den er als musikalisches Genie neben seinen Lehrer Jommelli stellt und als einzigen berufenen Nachfolger des Meisters bezeichnet.[1])

Weniger dilettantisch, aber doch in einzelnen Punkten ebenfalls sehr anfechtbar sind die Ausführungen des Abtes Vogler.[2]) Auch Vogler schreibt die letzten Mifserfolge Jommelli's der mangelhaften Ausführung und der Widerspenstigkeit der Sänger zu, auch ihm bleiben die dramatischen Wurzeln seiner Kunst verborgen. Nur einzelne äufseren Momente, in denen sie zu Tage treten, hebt er hervor und gibt dabei allerdings eine Reihe treffender Bemerkungen, wie z. B. über Jommelli's Orchesterbehandlung. Ein richtiger Instinkt gab ihm die Parallele zwischen Hasse und Jommelli ein, die freilich am Ende nicht auf eine historische Ableitung des einen aus dem andern, sondern auf eine ästhetisierende Gegenüberstellung beider hinausläuft. Dafs Vogler den Dramatiker in Jommelli richtig erkannte, beweist seine Bemerkung, dafs Jommelli's Werke aufserhalb des Theaters keine Wirkung zu üben vermöchten — das Wesen dieser Dramatik versucht er allerdings nicht zu erklären. Mit grofser Vorsicht sind endlich Vogler's Ausführungen über Jommelli's Neuerungen im einzelnen aufzunehmen, die in der Folgezeit zu vielen Mifsverständnissen Anlafs gegeben haben. Vogler

Auch Vogler ist somit ein lehrreiches Beispiel dafür, wie wenig Klarheit über den damals vor sich gehenden Umschwung in den Opernanschauungen selbst in den bedeutenderen Köpfen herrschte. Auch er ist ein Anhänger der älteren Neapolitaner, als deren Spitzen ihm Hasse und Jommelli gelten, aber auch er bleibt an Äufserlichkeiten haften und begnügt sich mit subjektiver Lobpreisung, wo man ein Eingehen auf den Kern der Sache erwartet.

Von minderer Bedeutung, aber doch zu erwähnen sind die Urteile von J. Bapt. Schaul, einem Mitglied der Karlsschule, der in seinen wunderlichen *„Briefen über den Geschmack in der Musik“*[3]) auf Jommelli's Sinfonien zu sprechen kommt, und von Sam. Gottl.

[1]) Zwanzig Komponisten (1776) S. 87.

[2]) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I, 5—6, S. 159 ff. Darnach wörtlich Böcklin, Fragmente S. 77—83.

[3]) Carlsruhe 1809.

Auberlen, der in seiner *„Lebensbeschreibung“* [1]) gleich Schubart den faszinierenden Eindruck schildert, den Jommelli's Kunst in jungen Jahren auf ihn gemacht.

Die Norddeutschen

Weit kritischer als im Süden trat man im Norden Deutschlands an Jommelli heran. Diejenigen Kreise freilich, denen es mit der Reform der italienischen Solooper ernst war, wufsten seine Verdienste wohl zu schätzen. Algarotti z. B. gibt ohne weiteres zu, dafs unter den Musterwerken, die sich neben den Erzeugnissen der komischen Oper noch auszeichneten, gerade Jommelli's Kompositionen einen hohen Rang einnähmen. [2])

Algarotti

Im übrigen aber stand man im Norden, wo nach wie vor Hasse und Graun dominierten, der fortgeschritteneren Kunst Jommelli's ziemlich kühl und oft direkt feindselig gegenüber. Man verlachte die Schwaben ob ihrer Begeisterung und suchte dem Meister selbst allerhand Mängel in der Satzführung nachzuweisen. Das ist charakteristisch, denn es verrät den steigenden Einflufs der von den Schülern Bach's in der norddeutschen Theorie vertretenen strengen Richtung.

Am schärfsten gelangt diese ablehnende Haltung in der Schrift *„De la Musique en Italie“* von dem Fürsten von Beloselski [3]) zum Ausdruck. Beloselski's Urteil über Jommelli bestimmt sich nach seinen Sympathien für Hasse, dessen Opern er die Überlegenheit selbst über die Gluck'schen zuspricht. [4]) Er erkennt darum nur die früheren Werke Jommelli's als mustergiltig und den Schöpfungen Pergolesi's nnd Vinci's ebenbürtig an, während ihm die späteren als erklügelt und als „eine Art metaphysischer Musik“ gelten. Den geistigen Urheber dieser Wandlung erblickt er in Padre Martini, dessen pedantischer Unterricht Jommelli's Genie auf solche Abwege gedrängt habe. Sein scharfes Urteil spitzt er noch weiterhin durch die Behauptung zu, der wahre Grund von Jommelli's Erfolgen liege allein in dem unkünstlerischen Opernbetrieb in Stuttgart, wo zu Gunsten eines äufserlichen Gepränges die „wahre“ Kunst arg vernachlässigt werde.

Beloselski

---

[1]) Leben, Meinungen und Schicksale (Ulm 1824), S. 7 f.

[2]) Essai sur l'opéra (aus dem Ital. von 1755 übersetzt) in Algarotti's Oeuvres (Berlin 1772), Bd. II, S. 350, citiert von J. A. Hiller, Wöchentliche Nachrichten, vom 19. Juni 1769.

[3]) A la Haye et Paris 1778, vgl. die Kritik im Journal encyclopédique vom Okt. 1778, p. 60 ff. und 305 ff.

[4]) A. a. O. S. 25.

Digitized by Google

Beloselski's Ausführungen haben in den norddeutschen Musikerkreisen grofsen Anklang gefunden. Forkel erwähnt sie[1]) und Reichardt macht sie sich mit einigen Abschwächungen zu eigen.[2]) Er nimmt im Verlauf seines Kommentars zu Jommelli's *Miserere* Anlafs zu einer Polemik gegen den Lexikographen Gerber, worin er sich gelegentlich des von ihm geleugneten Unterrichts Jommelli's bei Durante des längeren über seine mangelhafte Schulung verbreitet — Urteile, die dann auch in Cramer's *Magazin der Musik* übergingen.[3]) Forkel Reichardt

Auch Joh. Ad. Hiller ist immer stärker in den Kreis der Tadler hineingezogen worden. In den Partien seiner *„Wöchentlichen Nachrichten,"* die sich mit Jommelli beschäftigen,[4]) spricht er noch mit hoher Bewunderung von dem Meister, wenn er auch den übertriebenen Enthusiasmus der Stuttgarter im Hinblick auf die Mängel der Jommelli'schen Orchesterbehandlung tadelt. Weit schärfer dagegen urteilt Hiller in seinen *„Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten"*.[5]) Die Biographie Jommelli's, die er hier gibt, fufst durchweg auf den Angaben Mattei's und Burney's; die ästhetische Beurteilung seiner Werke enthält aber bereits eine entschiedene Absage an den Stil der späteren „gekünstelten" Werke. Auch darin offenbart sich der Einflufs Beloselski's, dafs Hiller hier ebenfalls die Schuld an der vermeintlichen Wendung zum Schlimmen dem Padre Martini in die Schuhe schiebt.[6]) So weit allerdings, dafs er Jommelli Mangel an gründlicher Schulung überhaupt vorgeworfen hätte, ist Hiller nie gegangen. Im Gegenteil, er verteidigt ihn in seiner Schrift *„Über Alt und Neu in der Musik"*[7]) ausdrücklich gegen diesen Vorwurf. Das Schriftchen ist wegen seiner Parallele zwischen Hasse und Jommelli, sowie wegen seiner Besprechung des Jommelli'schen *Tedeums* nicht ohne Bedeutung. Hiller

Gerber verhält sich in seinen beiden Lexika im wesentlichen referierend. Im *„Alten Lexikon"*[8]) noch merklich unter dem Einflufs Gerber

[1]) Mus.-krit. Bibliothek III. Bd. (1779) S. 312.

[2]) Mus. Wochenbl. 1792, 21. Stück.

[3]) 1784, S. 142.

[4]) 22. Aug. 1768, vgl. auch das Lobgedicht vom 5. Okt. 1767.

[5]) 1784, S. 172 ff.

[6]) A. a. O. S. 173.

[7]) Leipzig, Breitkopf, 1787.

[8]) I 693 ff.

Digitized by Google

der norddeutschen „Kenner“ stehend, hat er im „*Neuen*“[1]) sein Material durch Heranziehung der Berichte von Piccinni, Burney und Reichardt beträchtlich erweitert und durch die daran geknüpften kritischen Bemerkungen der späteren Forschung dankenswerte Anregungen gegeben. Seine Verzeichnisse der Opern Jommelli's sind allerdings stark lückenhaft und seine Datierungen bedürfen in vielen Fällen dringend der Richtigstellung.

Von französischer Seite haben wir bis zur Jahrhundertwende, wie begreiflich, über Jommelli nur sehr spärliche Nachrichten. Nicht als ob seine Gröfse den führenden Kreisen in Paris unbekannt geblieben wäre. Erkennt doch sogar Rousseau selbst sein Genie neben Leo, Durante und Pergolesi an.[2]) Aber dem grofsen Publikum war er doch nur hauptsächlich als Buffokomponist bekannt und nach dieser Seite hin haben sich denn auch vereinzelte Notizen über ihn erhalten.[3]) Von zusammenfassenden Darstellungen kommt
Delaborde allein die von Delaborde[4]) in Betracht, welche die ausdrucksvolle Deklamation und dramatische Wahrheit in Jommelli's Opern treffend hervorhebt, nach der biographischen und chronologischen Seite hin jedoch als zuverlässige Quelle nicht angesehen werden kann.

Neben diesen von eigentlichen Fachleuten herrührenden Berichten läuft eine zweite Reihe her, die, ohne von Musikern geschrieben zu sein, doch wertvolle Aufschlüsse über einzelne Komponisten sowohl als über das gesamte Opernleben und -treiben jener Zeit gibt. Hier
Metastasio ist in erster Linie Metastasio zu nennen, der mit dem ihm befreundeten Jommelli zeitweilig in regem Briefwechsel gestanden hat.[5]) Welche weittragende Rolle der Dichter in Jommelli's Entwicklung gespielt hat, wird noch zu erörtern sein, hier mag nur erwähnt werden, dafs uns die Briefe Metastasio's nicht allein über

---

[1]) II 790 ff.

[2]) Dictionnaire (Paris 1768) S. 227 (s. v. génie: „cours, vole à Naples écouter les chefs-d'oeuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sents ton coeur palpiter, si des trésaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase et travaille; son génie échauffera le tien“ etc.

[3]) Vgl. den Aufsatz von J. G. Prod'homme in den Sammelbänden der J. M.-G. VI 568 ff.

[4]) Essai sur la musique, t. III, 1780, p. 194 ff.

[5]) Metastasio, Opp. postume, ed. d' Ayala (Wien 1795) I 358, 402, II 135, 320 ff.; Lettere disperse ed inedite, ed. G. Carducci, (Bologna 1883) I 288, 306, 382 ff.; 412, 413.

Digitized by Google

die Kunst Jommelli's, sondern auch über seine Persönlichkeit Nachrichten geben, welche die Angaben Mattei's in manchen Punkten ergänzen.

Eine weitere Quelle für die neapolitanische Oper von nicht zu unterschätzendem Werte sind die *Reisebeschreibungen*, welche gerade in der 2. Hälfte des Jahrhunderts sich in ganz Europa einer ungeheuren Beliebtheit erfreuten. Ein Beispiel davon haben wir ja bereits bei Saint-Non kennen gelernt. Von großer Wichtigkeit ist, dafs alle diese Leute fast ohne Ausnahme der Musik einen besonders grofsen Raum widmen.[1]) Wir erhalten hier einen instruktiven Einblick in den Opern- und Musikbetrieb der meisten damaligen Mittelpunkte der italienischen Tonkunst, vor allem Neapel's; namentlich auf die äufseren Verhältnisse der Konservatorien, Opernhäuser und sonstigen Musikinstitute wird wiederholt eingegangen und damit, zum Teil sehr anschaulich, das Milieu geschildert, welchem die Mehrzahl der grofsen Neapolitaner entstammt. Auch über die einzelnen Komponisten fallen da und dort wichtige Bemerkungen ab. Der Streit über die Vorzüge der italienischen und französischen Oper, der gerade auf Jommelli's Generation so befruchtend eingewirkt hat, spiegelt sich in fast allen diesen Schriften mit grofser Deutlichkeit wieder; wir haben hier ein beredtes Zeugnis für das lebhafte Interesse, das man in den gebildeten Laienkreisen dieser brennenden Frage entgegenbrachte.

Reisebeschreibungen

Unter allen diesen Reiseschriftstellern ragt ein Franzose, der Präsident Charles de Brosses, als Beobachter von besonders feinsinnigem Geschmack und von manchmal überraschendem Scharfblick hervor.[2]) Seine Schilderung des italienischen, speziell des neapolitanischen Opernlebens zeichnet sich vor allen andern durch Anschaulichkeit aus. Er begnügt sich nicht mit allgemeinen Schilderungen, sondern geht bis ins kleinste Detail und bringt so eine Fülle wertvoller Beobachtungen, die auch dem modernen Forscher noch gute Dienste leisten. Da de Brosses Zeuge der ersten grofsen Erfolge Jommelli's war, so ist er für die Anfänge dieses Meisters eine Quelle

De Brosses

[1]) Eine grofse Anzahl davon beschrieben bei G. Roberti, *La musica in Italia nel sec XVIII secondo le impressioni di viaggianti straniere*, Rivista musicale italiana (L. Torchi) VII 698ff. Vgl. noch dazu F. J. L. Meyer, Darstellungen aus Italien, Berlin 1792, K. Ph. Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien, 1783, Bd. II.

[2]) Lettres familières écrites d' Italie en 1739 et 1740, 2. Aufl. (Paris 1858).

Digitized by Google

ersten Ranges. Wir erfahren von ihm nicht allein Näheres über die Aufnahme jener ersten Werke, sondern dieser Franzose fand zugleich auch mit sicherem Blick die der Kunst Jommelli's bereits damals eigentümlichen Seiten heraus und prophezeite ihm als einer der ersten eine glänzende Zukunft.[1])

Heinse Eine eigentümliche Sonderstellung in der Literatur über Jommelli nimmt der deutsche Romanschriftsteller Joh. Jak. Wilh. Heinse ein, neben Schubart der glühendste Bewunderer des Meisters.[2]) In seinen Schriften erreicht der Enthusiasmus der Deutschen für die italienische Oper seinen elementarsten Ausdruck; Jommelli gilt Heinse als unerreichbarer Gipfel der Opernkunst. Führt er ihn doch sogar schon in seinem Jugendwerke, den *„Musikalischen Dialogen"*[3]) als Vorkämpfer der italienischen Oper gegenüber Rousseau, dem Vertreter der französischen, ein, und zwar mit einer Wärme, die bereits die enthusiastischen Lobreden der späteren *„Hildegard von Hohenthal"*[4]) vorwegnimmt. Dieser Roman ist, von einigen durch die übrigen Schriften hin zerstreuten Bemerkungen abgesehen, eine unserer Hauptquellen für Jommelli. Liegt auch der Schwerpunkt durchaus auf der ästhetischen Seite, so fällt doch daneben auch für die biographische manche Notiz ab, die sich in den übrigen Quellen nicht findet. So ist Heinse z. B. der alleinige Gewährsmann für Jommelli's Oper *Cajo Fabrizio,* ein Werk, das wegen seines Aufführungsortes Mannheim wichtig ist.[5])

Über Heinse's Musikschriftstellertum im Allgemeinen und seine Stellung zu den verschiedenen von ihm besprochenen Komponisten, darf füglich auf H. Müller's grundlegende Arbeit hingewiesen werden. Nur scheint mir Heinse's Anschauung vom Wesen und der Bestimmung der Oper überhaupt, sowie die in seinen Analysen befolgte Methode noch einiger ergänzender Worte zu bedürfen. Denn hier handelt es sich um Punkte, die angesichts der vielen schiefen Urteile über die „Konzert-" und „Schablonenoper" der Neapolitaner richtig gestellt werden müssen. Schon die Tatsache, dafs die Palme der Opernkunst gerade Jommelli gereicht wird, gibt zu denken, denn

---

[1]) A. a. O. II 378, 389.

[2]) Vgl. H. Müller's Aufsatz in der Vierteljahrsschrift für Musikw. III 561. Seine Schriften herausgegeben von H. Laube, 1838.

[3]) Leipzig, H. Gräff, 1805.

[4]) Ges. Schriften (Laube) Bd. III.

[5]) Hildegard I 289 ff.

Digitized by Google

Jommelli gehörte, wie noch ausführlich darzustellen sein wird, zu den strengsten Dramatikern der Schule. Heinse aber stellt bei all seinen Analysen Jommelli'scher Opern nicht etwa die Arien, sondern die freien Soloszenen in den Vordergrund. In ihnen erblickt er das eigentlich dramatische Rückgrat dieser Werke. Dabei analysiert er diese Szenen nicht etwa blofs vom musikalisch-technischen Standpunkt aus, sondern sucht darzustellen, wie sie aus dem Gange der Dichtung gewissermafsen mit Notwendigkeit herauswachsen. Er war gleich allen seinen italienisch gesinnten Zeitgenossen durchdrungen von der Überzeugung, dafs die metastasianische Librettistik das Ideal der Renaissanceoper am reinsten wiederspiegle, aber er verlangte zugleich auch von den Komponisten, dafs sie den in diesen Dichtungen liegenden dramatischen Gehalt wirklich erkannten und herausarbeiteten. Und eben in der Erfüllung dieser Forderung erblickt er die Gröfse Jommelli's, weit mehr als in seiner Arienkunst, ja er spendet ihm bisweilen sogar noch das besondere Lob, dafs es ihm in seinen gewaltigsten Soloszenen gelungen sei, in der Erschöpfung des dramatischen Gehaltes den Dichter noch übertroffen zu haben. In dieser Anschauung vom Berufe des Opernkomponisten berührt er sich aber aufs engste mit Jommelli selbst. Dafs es Heinse trotz aller „Lust am Ariengesang“ doch in erster Linie um das Drama in der Oper zu tun war, beweist die von ihm häufig angewandte Methode des Vergleichens. Er stellt verschiedene Kompositionen desselben Süjets einander gegenüber und sucht auf diese Weise von einer höheren künstlerischen Warte aus sein Urteil über die einzelnen Meister zu bilden. Mag dieses auch in vielen Fällen vor dem modernen Richterstuhl nicht mehr bestehen können, die Fruchtbarkeit der Methode selbst wird man auch heute noch rückhaltslos gelten lassen müssen.

So wird das Urteil über Heinse, der von den landläufigen Verächtern der italienischen Oper gewöhnlich sehr hart mitgenommen wird, doch wesentlich günstiger lauten müssen. Wohl ist ihm nie die Erkenntnis aufgegangen, dafs der Grundschaden der damaligen Oper in Italien auf der poetischen Seite lag. Wohl hat er Gluck's Reform, deren Wesen er in der Verbesserung der Arien erblickt,[1]) durchaus mifsverstanden und sich auch im Einzelnen zahlreiche Entgleisungen zu Schulden kommen lassen. Aber dafs er dem blofsen Ohrenschmaus in der Oper das Wort geredet und sich mit einem oberflächlichen

---

[1]) Hildegard II 53.

Digitized by Google

Kunstgeschwätz begnügt hätte, wird man ihm nicht zum Vorwurf machen können. Dem Umstand aber, dafs Heinse gerade in Jommelli den ernstesten Vertreter der neapolitanischen Dramatik erblickte, verdankt die Forschung wesentliche Züge im Bilde dieses Künstlers, von denen selbst die besten Quellen schweigen.

Das 19. Jahrhundert

Es liegt eine seltsame Ironie des Schicksals darin, dafs Jommelli's Opernkunst, gewissermafsen noch unter den Augen ihrer feurigsten Lobredner, Schubart und Heinse, die ihr beide Ewigkeitswert zugesprochen hatten, mehr und mehr aus dem Gesichtskreis der musikalischen Welt entschwand. Schon um die Jahrhundertwende war Jommelli von den Opernbühnen verschwunden und das Andenken an seine dramatischen Werke wirkte lebendig nur in wenigen Persönlichkeiten nach, die noch selbst Zeugen seines Ruhmes gewesen waren. Für die Mehrzahl blieb er als Opernkomponist[1]) eine historische Gröfse und die Lexika und Musikgeschichten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begnügen sich, die älteren Quellen einfach auszuschreiben. So das Lexikon von Choron-Fayolle,[2]) das sich durchaus auf Mattei stützt und so wenigstens von den mittlerweile in Schwang gekommenen Anekdoten und Klatschgeschichten absieht.

Perotti

Ein letzter Nachhall der enthusiastischen Berichte über Jommelli's Opernschaffen findet sich bei Giov. Ag. Perotti,[3]) der eine ausführliche Darstellung seines Lebens und Wirkens entwirft. In seinen biographischen Angaben lehnt er sich ebenfalls durchaus an Mattei an, sucht aber dabei doch den Lebensgang Jommelli's mit seiner künstlerischen Entwicklung in Einklang zu setzen, indem er seine Fortschritte über Leo hinaus historisch darstellt und auf dieser breiteren Grundlage ein anschauliches Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit entwirft.

Nach Perotti tritt in der Forschung über Jommelli ein Stillstand von mehreren Jahrzehnten ein. Alles, was in Lexika und Musikgeschichten dieser Zeit über ihn geschrieben wird, beschränkt sich auf Auszüge aus den älteren Quellen, deren Knappheit schlagend dartut, dafs man sich um den alten Meister kaum noch kümmerte.

---

[1]) Der Kirchenkomponist hat sich mit einigen Werken bis auf heute lebendig erhalten.

[2]) Dictionnaire historique des musiciens, Paris 1810, I 354—356.

[3]) Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie (franz. Übersetzung), Gênes 1812, S. 17—24.

Eine zusammenfassende Darstellung von Jommelli's Wirken unternahm erst wieder der Camaldulenser Abate Pietro Alfieri, der in seinen „*Notizie biografiche di N. Jommelli*“[1]) aus den vorhandenen italienischen Quellen ein anschauliches und in den meisten Fällen auch zuverlässiges Lebensbild zu geben versucht. Freilich gelangt er dabei über Mattei's Angaben nicht wesentlich hinaus, seine Chronologie der Opern ist häufig ungenau und lückenhaft und über die Stuttgarter Jahre weifs er so wenig Genaues zu berichten, wie seine sämtlichen Landsleute. Dagegen enthält sein „*Abrifs der Geschichte der römischen Cäcilienakademie*“[2]) einige wertvollen Notizen über Jommelli's Beziehungen zu diesem Institut. Alfieri

Weit ergiebiger sind die Resultate des Marchese di Villarosa in seinen „*Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*“.[3]) Diese Darstellung ist insofern von Wert, als sie einmal auf eigenen archivalischen Studien beruht und aufserdem noch Angaben von persönlichen Bekannten Jommelli's, wie Sigismondi, enthält. So verdanken wir Villarosa die Nachrichten über Jommelli's Eltern und Kindheit; auch über seine letzten Lebensjahre bringt er manches Neue hinzu. Von den anekdotenhaften Geschichten hält er sich, auf Mattei gestützt, fern, doch sind freilich auch ihm manche Irrtümer und Unzuverlässigkeiten mit untergelaufen. Immerhin aber bildet er neben dem Werke Florimo's auch heute noch die beste Quelle für die biographische Seite der neapolitanischen Oper. Villarosa

Fétis bringt in seiner „*Biographie universelle*“ ebenfalls einen längeren Artikel über Jommelli,[4]) worin er zwar keine Resultate eigener Forschung gibt, aber dafür die Berichte Mattei's, Burney's, Gerber's und Villarosa's kritisch ineinander zu arbeiten sucht. Es ist ihm dies nicht immer gelungen (so z. B. ist die Polemik gegen Mattei bezüglich des Wiener Aufenthaltes gänzlich mifsglückt), auch ist die Opernstatistik, sowie das Verzeichnis der Werke am Schlusse ungenau und unvollständig. Trotzdem aber ist Fétis' Arbeit als der erste Versuch, in die verschiedenen divergierenden Berichte Ordnung hineinzubringen, von Bedeutung und deshalb auch Fétis

---

[1]) Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1845.

[2]) Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma (Rom 1845).

[3]) Neapel 1840, S. 88 ff.

[4]) 2. Aufl. 1862, IV 443 ff.

von den modernen Lexikographen in ihren Grundzügen immer wieder benutzt worden.

Das Beste, was wir nach der biographischen Seite hin, wie über die neapolitanische Oper überhaupt, so auch über Jommelli besitzen, Florimo ist immer noch in Franc. Florimo's bekanntem umfassendem Werk enthalten.[1]) Florimo stützt sich hauptsächlich auf die Angaben Mattei's und Villarosa's und ist für die Zeit, die Jommelli in Neapel und Umgebung selbst zugebracht hat, deshalb eine zuverlässige biographische Quelle, weil er die Akten des Konservatoriums neu durchgesehen hat. Das ist freilich nicht immer mit der wünschenswerten Sorgfalt geschehen; immerhin aber ist es Florimo zu danken, dafs durch die Bekanntgabe der Datierungen in den einzelnen Partituren die Arbeit des Biographen wesentlich erleichtert worden ist. Für die Tätigkeit Jommelli's aufserhalb Neapels beschränkt sich Florimo auf das Ausschreiben seiner Quellen; über die Stuttgarter Zeit weifs auch er aufser einigen ganz allgemein gehaltenen Angaben nichts Näheres zu berichten. Für die Statistik der Opern sind die im 4. Band enthaltenen Berichte über die an den Theatern Neapel's stattgehabten Opernaufführungen von grofser Wichtigkeit. Wiel Eine Ergänzung Florimo's nach dieser Richtung hin bieten die be- Ricci kannten Werke von T. Wiel[2]) und C. Ricci,[3]) die für die Tätigkeit Jommelli's in Venedig bezw. Bologna die entsprechenden Aufführungsdaten liefern.

Vernon Lee Zu gleicher Zeit mit Florimo trat der Engländer Vernon Lee in seinem Buche über die italienische Musik im 18. Jahrhundert[4]) mit einem längeren Abschnitt über Jommelli hervor, der in biographischer Hinsicht nicht immer zuverlässig ist, aber dabei doch eine treffende Charakteristik von Jommelli's geschichtlicher Stellung gibt.

Das Hauptinteresse hat sich von jeher den Stuttgarter Opern zugewandt, also gerade derjenigen Epoche seines Lebens, die seinen italienischen Biographen die meisten Schwierigkeiten bereitete. Auf diesem Gebiete zuerst eine aktenmäfsige Darstellung versucht zu

[1]) La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, Napoli, Vinc. Morano, 1880—1881.

[2]) I teatri musicali Veneziani del settecento (Venezia 1897). Vgl. Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikw. X 111 ff.

[3]) C. Ricci, I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII (Bologna 1888). Vgl. E. Vogel, Vierteljahrsschr. f. Musikw. VI 422 ff.

[4]) Studies of the eighteenth century in Italy (London 1880).

haben ist das Verdienst J. Sittard's,[1]) dem zum erstenmal das gesamte reiche Material der verschiedenen württembergischen Bibliotheken und Archive vorgelegen hat. Jommelli steht denn auch im Mittelpunkt der Darstellung des zweiten Bandes und der Hauptwert des Werkes besteht darin, das hier erstmals eine zusammenhängende Darstellung von Jommelli's äufseren Schicksalen in Stuttgart und dem Milieu, in dem er wirkte, gegeben wird; auch den einzelnen Opern wird eine eingehende Inhaltsbeschreibung gewidmet. Aber damit ist auch Alles gesagt, was zum Lobe dieses Werkes gesagt werden kann. Von wirklich pragmatischer Geschichtsschreibung ist der Verfasser weit entfernt; seine Bearbeitung des Materials ermangelt der Kritik und, was noch schlimmer ist, sie trägt sehr häufig Spuren von Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit. Ansätze zu einer geschichtlichen Würdigung von Jommelli's Operntätigkeit suchen wir vergebens, es bleibt zumeist bei rein subjektiven Analysen, die stark von dem allgemein üblichen ungünstigen Urteil über die ganze neapolitanische Oper beeinflufst sind. Was Jommelli seiner Zeit bedeutete, sein Verhältnis zu Hasse und zu den zeitgenössischen Opernbestrebungen, seine ganze Entwicklung ist dem Verfasser absolute terra incognita. Nicht besser steht es mit der Benutzung der Quellen. Von den Zeitgenossen ist nur Schubart benutzt; die ganze Literatur über Jommelli bis auf Florimo herab mit Ausnahme von Mendel's Lexikon und Wagner's „Geschichte der Karlsschule",[2]) die für die äufseren Theaterverhältnisse eine nicht unwichtige Quelle ist, bleibt unberücksichtigt. Sittard

Die Notwendigkeit einer gründlichen Revision der Sittard'schen Forschungen ist denn auch im Prinzip von Allen zugegeben worden, die sich seitdem wieder mit württembergischer Musikgeschichte beschäftigt haben. Es sind vor allem die beiden trefflichen Monographien von L. Landshoff über *J. R. Zumsteeg*[3]) und von E. Holzer über *Schubart*.[4]) Beide Schriften knüpfen mehr oder minder ausführlich auch an Jommelli an. Die jüngste Darstellung von Jommelli's Stuttgarter Wirksamkeit findet sich im 7. Heft des vom Württemb. Landshoff Holzer

[1]) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen. II. Band 1733—1793 (Stuttgart, W. Kohlhammer 1891).

[2]) Würzburg 1856.

[3]) L. Landshoff, J. R. Zumsteeg, (Berlin 1902). Leider ist bis jetzt nur der erste Band erschienen.

[4]) E. Holzer, Schubart als Musiker (Stuttgart, W. Kohlhammer 1905); vgl. Vierteljahrshefte für württ. Landesgeschichte IV 563ff.

Digitized by Google

Geschichts- und Altertumsverein neuerdings herausgegebenen Sammelwerkes *„Herzog Karl Eugen und seine Zeit“*.[1]) Der erste Abschnitt
Krauss-Abert dieses Heftes (von R. Krauss) gibt eine erneute und erweiterte Durcharbeitung des Sittard'schen Materials, der zweite (vom Verfasser dieses Buches) schildert Jommelli's Stellung im Opernleben seiner Zeit, seine Beziehungen zu den verschiedenen damaligen musikalisch-dramatischen Richtungen und seine Einwirkung auf die unter seiner Ägide stehende schwäbische Schule.

---

[1]) Heft 7: Das Theater, von Dr. Rud. Krauss. Die dramatische Musik, von Dr. Herm. Abert. Efslingen, Paul Neff Verlag (Max Schreiber) 1905, vgl. dazu E. Holzer in den Süddeutschen Monatsheften 4. Jahrg., Heft 9, 279ff.

Digitized by Google

Das Leben.

Digitized by Google

Kindheit, Lehrjahre und erste Erfolge.

Jommelli's Geburtsort ist längere Zeit verschieden angegeben worden. Hiller,[1]) Gerber[2]) und Iriarte-Garzia[3]) geben *Atelli*, bezw. *Atella* an, Burney[4]) *Avellino*, Mattei dagegen *Aversa*.[5]) Diese Divergenz der Nachrichten erklärt sich daraus, dafs man zur Zeit dieser Gewährsmänner noch allgemein der Ansicht war, das moderne Aversa liege genau an der Stelle des antiken Atella, und somit beide Namen häufig miteinander verwechselte. Dafs Aversa und nicht Avellino der Geburtsort Jommelli's ist, wird durch den bereits von Florimo eingesehenen Taufschein in der Parocchie von S. Andeno in Aversa aufser Frage gestellt. Geburt

Hier wurde Niccolo Jommelli — dies ist die von ihm selbst stets gebrauchte Schreibart seines Namens[6]) — am 10. September 1714 geboren. Er war also nur um wenig mehr als zwei Monate jünger als Gluck.

Jommelli's Geburt fällt in eine Zeit, da nach einer verhältnismäfsig ruhigen Epoche auch seine süditalienische Heimat wieder in die Wirren der europäischen Politik hineingezogen wurde. Mit dem neuen Jahrhundert waren stürmisch bewegte Zeiten heraufgezogen, die späterhin auch in Kunst und Literatur tiefe Spuren hinterlassen Politische Zustände Aversa's

---

[1]) Lebensbeschreibungen 172.

[2]) A. Lex. I 693.

[3]) A. a. O. Anhang.

[4]) General History of mus. IV 561.

[5]) A. a. O., von Gerber N. Lex. II 793 nebst Burney zitiert.

[6]) Der Name, der zu deutsch „Zwillinge" (vom lat. *gemelli*) bedeutet, erscheint zuweilen auch in der Neutralform *Jommella* oder *Jummella* (Iriarte, La musica IV 4; Artearga, Rivoluzioni II 253 u. a.). Auch die Formen *Giummelli, Giommelli, Giummella* kommen vor. In Deutschland lautet die Form in fast sämtlichen Berichten *Jomelli*.

Digitized by Google

sollten. Das Zeitalter des Prinzen Eugen und Karl's XII. liefs die europäische Staatenwelt aufs neue die Macht überragender Persönlichkeiten fühlen. Im Jahre 1714 war der nordische Krieg bereits in vollem Gange, im Süden aber, und speziell in Italien, schufen die beiden den spanischen Erbfolgekrieg beendigenden Friedensschlüsse von Utrecht (1713) und Rastatt (1714) eine neue politische Lage: Neapel und das mit ihm politisch eng verbundene Aversa vertauschten die bisherige spanische Herrschaft mit der kaiserlichen, und Jommelli erblickte als Untertan Kaiser Karls VI. das Licht der Welt. Durch seine ganze Jugendzeit zieht sich der Antagonismus zwischen dem Kaiser und Philipp V. von Spanien hin, der schliefslich 1735 zur Loslösung Neapel's vom Hause Habsburg und zur Begründung des Königreichs Neapel und Sicilien führte.

Wohl mögen diese politischen Ereignisse ihre Wellen bis in die Mauern des stillen Aversa getragen und das Regiment der spanischen Räte, welchen der Kaiser die Verwaltung seiner italienischen Besitzungen übertragen hatte, das dumpfe Mifstrauen der Bevölkerung gegen die neue Fremdherrschaft gesteigert haben. Aber wir dürfen nicht vergessen, dafs den Süditalienern, die seit Jahrhunderten sich an ihr selbstgenügsames Sonderleben gewöhnt hatten, der höhere politische Sinn damals noch fast gänzlich fremd war. Auch bei Jommelli, der sich im Laufe seines Lebens einen erstaunlich weiten Bildungskreis erworben hat, fehlt das politische Interesse so gut wie bei der Mehrzahl seiner engeren Landsleute; er blieb zeitlebens Anhänger des für das 18. Jahrhundert charakteristischen literarisch-ästhetischen Kosmopolitismus.

Klerikales Regiment

Dagegen übte auf neapolitanischem Gebiete eine andere Macht einen Einflufs aus, dem selbst die jeweilige Regierung nur mit Mühe die Wage zu halten vermochte: die Kirche. Noch bis in die Zeit der Bourbonen hinein betrachtete der Klerus Neapel und sein Gebiet, wie zur Normannenzeit, als päpstliches Lehen. Er war den Landesgesetzen so wenig unterworfen, wie seine ausgedehnten Besitzungen. Vielen vom weltlichen Arm Verfolgten bot er auf seinen Gütern eine sichere Zufluchtsstätte; vor allem aber behielt er durch strenge Beaufsichtigung der Schulen die Erziehung der Jugend fest in der Hand. Auch Aversa stand durchaus unter dieser geistlichen Herrschaft, ja die Geburtsstadt Jommelli's war Trägerin eines Episkopats, der durch die Person des Nuntius Caraffa während des 30jährigen Krieges auch den Deutschen wohl bekannt geworden war. So gehörte Aversa zu den getreusten Anhängern des päpstlichen Stuhles. Die Kirche ist

Digitized by Google

es denn auch gewesen, der die Eltern Jommelli's die Erziehung ihres Sohnes in allgemeiner, wie in speziell musikalischer Hinsicht zunächst anvertraut haben.

Sein Vater Francesco Antonio war ein begüterter Leinenwarenhändler, seine Mutter Margherita stammte aus der Aversaner Familie Cristiano. Aus dieser Ehe gingen, so viel ich sehe, zwei Söhne hervor, in denen beiden die Eltern schon in früher Knabenzeit hohe musikalische Begabung erkannten; allerdings hat nur der ältere, Niccolo, diese Hoffnungen erfüllt, während von einer musikalischen Weiterbildung des jüngeren — er wurde Augustinermönch[1]) — nichts bekannt geworden ist.[2]) Von Schwestern Jommelli's erfahren wir bei Gelegenheit seiner Übersiedlung von Stuttgart nach Aversa.[3]) Familie

In der musikalischen Erziehung Niccolo's bewies sein Vater grofse Sorgfalt und einen weiten Blick. Vor allem sorgte er dafür, dafs sein Sohn sich eine gründliche Allgemeinbildung aneignete und fachte damit schon in früher Jugend jenen Bildungsdrang an, der Jommelli durch sein ganzes späteres Leben begleitet hat und einen wesentlichen Anteil an seiner künstlerischen Entwicklung besitzt.

Den ersten musikalischen Unterricht erhielt der Knabe von einem Geistlichen, dem Kanonikus Muzzillo (oder Mozzillo), dem Chordirigenten an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Über Muzzillo selbst habe ich Näheres nicht in Erfahrung bringen können; wir wissen nur, dafs er den Knaben in Gesang und Klavierspiel unterrichtet hat. Nicht ausdrücklich beglaubigt, aber sehr wahrscheinlich ist, dafs Muzzillo ihn zugleich in den Chor seiner Kathedrale aufgenommen und auf diese Weise mit der neapolitanischen Kirchenmusik schon frühzeitig vertraut gemacht hat. Eine gewisse Schwerfälligkeit der Entwicklung, die sich durch Jommelli's ganzes Leben hindurchzieht und einen lebhaften Kontrast zu der Frühreife anderer Neapolitaner bildet, tritt bereits in seinen Knabenjahren hervor:[4]) erst in seinem 16. Lebensjahre gewann sein Lehrer die Überzeugung, dafs seine Übersiedlung nach einem der grofsen neapolitanischen Konservatorien angezeigt sei. Der Vater folgte diesem Rate und brachte 1730 den Sechzehnjährigen persönlich nach Neapel. Muzzillo

---

[1]) Florimo II 237.

[2]) Villarosa S. 88.

[3]) Vgl. seinen Brief an Herzog Karl bei Sittard II 187.

[4]) Noch 1789 heifst es in Bofsler's Elementarbuch der Tonkunst II, S. 32, man habe Jommelli „anfangs nur Talent für Gesang und Klavier zugetraut."

Neapel

Seit Alessandro Scarlatti 1725 die Augen geschlossen hatte, war das Musikleben Neapel's in eine kritische Phase eingetreten. Zwar waren Diadochen genug vorhanden, die sich anschickten, das Erbe des Meisters anzutreten. Der erfolgreichste von ihnen, Leonardo Vinci, beschlofs sein kurzes Leben in demselben Jahre 1730, da Jommelli seine Studien in Neapel begann;[1]) neben ihm beherrschten N. Porpora und L. Leo die Bühnen. Als dritter hatte sich ihnen schon vor Jommelli's Ankunft derjenige Meister beigesellt, dem es allein später gelingen sollte, den Geist Scarlatti's in der Oper wieder zu Ehren zu bringen, Joh. Ad. Hasse, der mit seinen Opern *„Attalo“* (1728), *„Ulderica“* (1729) und *„Ezio“* (1730) bereits eine populäre Persönlichkeit im Opernleben Neapels geworden war.[2]) Neben diesen Hauptgröfsen wirkte eine ganze Reihe kleinerer Meister, von denen Francesco Feo als Lehrer Jommelli's für uns hauptsächlich in Betracht kommt.

Der bedeutendste Geist dieser Generation, Franc. Durante, hielt sich vom Theater vollständig fern; um so tiefgreifender war der Einflufs, der von seiner Tätigkeit als Kirchenkomponist und als Lehrer ausging. Dafs die Zeitgenossen sich dieser seiner Sonderstellung voll bewufst waren, zeigt ihre Scheidung des jungen Nachwuchses in *„Durantisti“* und *„Leisti.“*[3]) Denn auch Leo scharte eine beträchtliche Anzahl von Schülern um sich. Beide aber entfalteten ihre Haupttätigkeit als Pädagogen im Rahmen der Konservatorien, die nach wie vor die Hauptträger von Neapel's Ruhm als Musikzentrale bildeten.

Cons. dei Poveri di Giesù

Über die Anstalt, die Jommelli zuerst besucht hat, gehen die Berichte auseinander. Mattei nennt das *Cons. dei Poveri di Giesù Cristo*, ihm folgen seine deutschen Übersetzer, Gerber im N. Lex. und von den Neueren Alfieri. Die übrigen Quellen dagegen machen, soweit sie überhaupt auf diese Frage eingehen, das *Cons. di S. Onofrio a Capuana* namhaft. Ihnen folgt auch Florimo, unter Berufung auf die kleine, dem Requiem vorangehende Skizze.[4]) Wir haben aber durchaus keinen Grund, an der Richtigkeit von Mattei's biographischen

---

[1]) Dafs Vinci's Tod in das Jahr 1730 und nicht, wie fast allgemein angenommen wurde, zwei Jahre später fällt, hat jüngst Fr. Piovano in seinem Aufsatze „A propos d'une récente biographie de Léonard Leo“ (Sammelb. der IMG VIII, p. 74 ff.) nachgewiesen.

[2]) Vgl. C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (Leipzig 1906), S. 362 ff.

[3]) Vgl. Dent, Leonardo Leo, Sammelb. der IMG VIII, p. 565 f.

[4]) S. o. S. 7.

Digitized by Google

Notizen, die auf Jommelli's persönlichen Angaben beruhen, zu zweifeln, zumal da auch Piccinni, der selbst ein Zögling des Cons. di S. Onofrio war, von einem Unterricht Jommelli's an dieser Anstalt nichts weifs. Entschieden wird die Frage durch den Hinweis auf Jommelli's Lehrmeister. Dafs Durante der erste davon gewesen ist, wird von den Quellen einstimmig zugegeben.[1]) Durante aber lehrte im Jahre 1730 am Cons. dei Poveri di Giesù und trat erst nach Leo's Tode (1744) in das Cons. di S. Onofrio über.[2])

So gliedert sich auch Jommelli der langen Reihe bedeutender Opernkomponisten an, die aus der Schule Durante's hervorgegangen sind. Von ihm erhielt er Unterricht in Gesang und Komposition und nahm an den verschiedenen kirchlichen und weltlichen Funktionen teil, welche den Zöglingen aller dieser Institute oblagen. Durante

Indessen war Jommelli's Aufenthalt in diesem Institut nur von kurzer Dauer. Er selbst scheint keine nachhaltigeren Eindrücke davon gehabt zu haben, da er in späteren Jahren seiner Studien auf diesem Konservatorium überhaupt keine Erwähnung mehr tut. Wann er aus der Anstalt ausgeschieden ist, läfst sich mit Sicherheit nicht mehr bestimmen, wir wissen nur, dafs er irgendwelcher Differenzen halber von seinem Vater herausgenommen und ins Cons. *della Pietà de' Turchini* überführt worden ist.[3]) Der Unterricht in dieser Anstalt sollte für seine gesamte spätere Laufbahn von entscheidender Wichtigkeit werden. Cons. della Pietà de' Turchini

Nach den ursprünglichen Statuten der Anstalt hätte Jommelli, der weder Waise noch mittellos war,[4]) die Aufnahme verweigert werden müssen, auch hatte er die Maximal-Altersgrenze von 15 Jahren bereits überschritten.[5]) Indessen scheint dieses Regulativ aus dienstlichen und finanziellen Gründen im Laufe der Zeit immer laxer gehandhabt worden zu sein, so dafs selbst Alumnen, welche keiner dieser Bedingungen genügten, wie Jommelli, aufgenommen wurden.[6])

Der Dienst, den die Zöglinge aufserhalb ihrer Unterrichtsstunden zu versehen hatten, war ziemlich reichhaltig. Aufser den im Institut

---

[1]) Nur Reichardt (Mus. Wochenbl. Okt. 1792) zieht diesen Unterricht in Zweifel, ohne indessen irgendwelche stichhaltigen Gründe für seine Ansicht vorbringen zu können.

[2]) Vgl. Giac. Leo, Leonardo Leo (Napoli 1905), p. 111.

[3]) Villarosa spricht von „qualche disturbo" (a. a. O. S. 88), Florimo (a. a. O. II 230, nach Mattei) von „quistioni."

[4]) Die Statuten bei Florimo II 98 ff., Leo a. a. O. 90.

[5]) Florimo II 100.

[6]) Vgl. Leo a. a O. p. 90.

Digitized by Google

selbst vorgeschriebenen liturgischen Funktionen traten sie in Tätigkeit bei Messen, die von Privatleuten bestellt wurden, bei Leichenbegängnissen, insbesondere von Kindern, bei Prozessionen, dann aber auch bei Chören im Theater, wie sie denn auch während des Karnevals bei dramatischen Aufführungen in den Klöstern mitwirkten, endlich wurden sie bei Ballfestlichkeiten der Aristokratie gelegentlich in Anspruch genommen.[1])

Damit lernte der junge Jommelli sämtliche Kunstzweige praktisch kennen und geriet namentlich mit dem Opernbetrieb erstmals in enge Berührung.

Von einer Bedingung freilich ging man auch in dieser Zeit nicht ab. Die Zöglinge mufsten sich mindestens auf 5 Jahre für den Dienst im Konservertorium verpflichten; manche, wie z. B. Leo, verblieben bis zu ihrem 22. Lebensjahre in der Anstalt.[2]) Darnach läfst sich auch Jommelli's Aufenthalt daselbst bestimmen: 1736 treffen wir ihn als selbständigen Gesangslehrer in Neapel, er mufs um diese Zeit also das Konservatorium verlassen haben.

Lehrer Verwickelt ist die Frage nach den Lehrern, deren Unterricht Jommelli auf dem Konservatorium genossen hat. Die Quellen führen deren eine beträchtliche Anzahl auf: Ign. Prota, Nic. Fago, Fr. Mancini, Fr. Feo und L. Leo, selbst ein „Leonardo Bologna" taucht auf, der aber allem Anscheine nach nichts anderes ist, als eine aus Leon. Leo und Padre Martini in Bologna zusammen konstruierte Fantasiegestalt. Ferner fällt Mancini weg, der zu jener Zeit an der Spitze des Cons. S. Maria di Loreto stand.[3]) Dagegen wissen wir, G. Prota dafs Gius. Prota, ein Schüler Scarlatti's, von dessen Werken wir freilich wenig mehr als die blofsen Titel kennen, um diese Zeit als Lehrer an Jommelli's Konservatorium wirkte.[4]) Was Nic. Fago N. Fago anlangt, so ist Fétis' Behauptung,[5]) Fago sei nach Mattei niemals Jommelli's Lehrer gewesen, hinfällig, denn Mattei führt ihn ausdrücklich als solchen an[6]) und aufserdem steht aktenmäfsig fest, dafs Fago bis zu seinem Tode (1740) im Cons. della Pietà unterrichtet hat.[7])

---

[1]) Leo a. a. O.

[2]) Leo a. a. O.

[3]) Florimo II 307.

[4]) Florimo II 191. Die Skizze vor der Totenmesse und Villarosa führen irrtümlicherweise Ignazio Prota als Lehrer Jommelli's an.

[5]) Biogr. univ. IV 444.

[6]) A. a. O.

[7]) Leo a. a. O. p. 19.

ized by Google

Bei den bisher genannten Lehrern vervollkommnete sich Jommelli im Gesang und Instrumentenspiel; Kontrapunkt und Kompositionslehre dagegen studierte er unter Leitung Francesco Feo's, desjenigen Meisters, dem er selbst neben Leo allein noch einen gewissen Einfluſs auf sein späteres Schaffen zugestand.[1]) Feo's Laufbahn war aufs engste mit dem Konservatorium verknüpft; er hatte ihm schon als Schüler angehört und war dann, nachdem er durch seine Opern in Rom und Neapel sich einen Namen gemacht hatte, als Lehrer in die Anstalt wieder eingetreten, deren Oberleitung ihm im Jahre 1740 übertragen wurde. Feo

Der gröſste Eindruck aber, den der junge Künstler aus dem Konservatorium ins Leben mitnahm, war derjenige der Persönlichkeit und des Schaffens von Leonardo Leo, der damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand und seit 1715 *secondo maestro* an der Anstalt war. Dieser Meister ist uns in letzter Zeit durch die angeführten Arbeiten Leo's, Piovano's und Dent's wieder näher gerückt worden; sie haben neben seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit namentlich auch seine groſse Bedeutung als Schulhaupt und sein eminentes pädagogisches Talent in das gebührende Licht gesetzt. Leo scheint ein Meister in der Kunst des Individualisierens beim Unterricht gewesen zu sein. Er verstand es, jeden Schüler nach seiner Eigenart mit Milde oder Strenge zu behandeln und errang sich auf diese Weise die dauernde Anhänglichkeit und Verehrung aller. Er begnügte sich nicht mit einer ständigen Kontrolle ihrer Arbeiten, sondern schrieb selbst Kompositionen zu Unterrichtszwecken, die den Schülern als Musterbeispiele dienen sollten und sich noch lange Zeit nach seinem Tode im Konservatorium im Umlauf erhielten.[2]) Leo

Leo ist es gewesen, der auch in Jommelli mit scharfem Blicke den Dramatiker entdeckt hat. Der junge Künstler selbst war sich über sein Talent auch während seines Aufenthaltes im Konservatorium noch keineswegs im Klaren, ja er verkannte seine Eigenart dermaſsen, daſs er sich in jener Zeit mit der Komposition von *Balletts* abgab[3]) — wiederum jener zögernde, unschlüssige Grundzug seines Wesens, der in jenen Jugendjahren auch noch mit einer starken Dosis von Miſstrauen in die eigene Kraft gepaart war. Leo's kräftiger Initiative hatte er es zu verdanken, daſs er nunmehr auf das seiner Eigenart ent-

[1]) Bei Alfieri, Notizie biogr. a. a. O. stellt Jommelli Leo, Feo und Martini zusammen.

[2]) Leo a. a. O. p. 43.

[3]) Piccinni bei Saint-Non a. a. O.

sprechende Gebiet des Theaters und der Kirche hingewiesen wurde. Gestand er doch später selbst, von Leo das „Erhabene" in der Musik kennen gelernt zu haben.[1])

Zu einem geregelten, systematischen Unterricht bei Leo ist es freilich nicht gekommen,[2]) wohl in erster Linie infolge der Inanspruchnahme Leo's durch seine anderweitigen Berufspflichten.[3]) Florimo berichtet nach Mattei,[4]) Jommelli habe von Leo „Ratschläge über den dramatischen und religiösen Stil" erhalten, d. h. eine Unterweisung in den Formen der zeitgenössischen Theater- und Kirchenmusik. Aber diese mehr gelegentlichen Unterrichtsstunden genügten, um sowohl Jommelli bezüglich seiner künstlerischen Zukunft ganz neue Perspektiven zu erschliefsen, als auch Leo über das Genie dieses schwerfälligen Schülers ins Klare zu bringen. Er hat ihn von nun an nicht mehr aus den Augen gelassen und ihm, wie späterhin Hasse, durch seine einflufsreiche Fürsprache den Weg für die nächste Zukunft geebnet. Ob auch Hasse den jungen Künstler schon damals persönlich kennen gelernt hat oder erst später in Venedig, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Es müfste diese Begegnung bereits 1730 erfolgt sein, da Hasse auf seinen späteren Reisen Neapel zunächst nicht mehr berührt hat.[5]) Welche Autorität Hasse aber schon 1730 in Neapel besafs, beweist der Titel *maestro sopranumerario della Real Cappella di Napoli*, den er auf dem Textbuch seines *Artaserse* (1730) führt, sowie sein tatkräftiges Eintreten für den jungen Pergolesi bei der Aufführung von dessen „*Sallustia*" (1731).[6])

Hasse

Piccinni[7]) schlägt den Erfolg der Studien Jommelli's im Konservatorium sehr gering an. Nach ihm wäre Jommelli erst bei seinem römischen Aufenthalt zur reifen Meisterschaft gelangt. Dafs diese Angabe sehr cum grano salis aufzufassen ist, lehrt schon die Dankbarkeit, mit der Jommelli späterhin seiner Konservatoriumszeit gedacht hat, ganz abgesehen von den nachhaltigen künstlerischen Eindrücken, die später genauer zu erörtern sein werden.

---

[1]) Florimo II 230.
[2]) Mattei a. a. O.
[3]) Vor allem kommt in Betracht Leo's Tätigkeit an der R. Capella und seine häufigen Beurlaubungen zu Aufführungen seiner Werke, vgl. Leo a. a. O. p. 13f. und 18.
[4]) II 230.
[5]) Mennicke a. a. O. S. 375ff.
[6]) Mennicke a. a. O.
[7]) Bei Saint-Non a. a. O.

Digitized by Google

Jommelli's Aufenthalt im Konservatorium mufs bis 1735 oder 1736 gedauert haben. 1736 treffen wir ihn bereits als Gesangslehrer in den Kreisen der vornehmen Welt Neapel's, in die ihn Leo eingeführt hatte. Eine seiner ersten Schülerinnen war die Dichterin Giuseppa Eleonora Barbapiccola, Mitglied der Akademie der Arkadier, in deren Hause 1736 Jommelli's erste dramatische Komposition, von der wir nähere Kunde haben, eine *Cantate*, aufgeführt wurde. Leo, der sich unter den Zuhörern befand, liefs es an Worten begeisterter Anerkennung nicht fehlen, wenn auch seine überlieferte Äufserung: *„Signora, non passerà molto, e questo giovine sarà lo stupore e l'ammirazione di tutta Europa“* [1]) zu jenen anekdotenhaften Prophezeiungen gehören mag, wie sie in populären Biographien immer wieder bei einzelnen grofsen Meistern zum Vorschein kommen.[2]) Erste Cantate

Schon im Frühjahr 1737 wurde am T. Nuovo Jommelli's erstes Bühnenwerk, die komische Oper *L'Errore amoroso,* Text von Antonio Palomba, zur Aufführung gebracht.[3]) Kurz vor dieser Aufführung und mit ihr im engsten Kausalzusammenhang erfolgte seine erste Anstellung, die ebenfalls darauf hindeutet, dafs er zum mindesten 1736 seine Studien auf dem Konservatorium beendet hatte. Allem Anschein nach ist es wiederum Leo gewesen, dessen Empfehlung dem jungen Künstler die Kapellmeisterstelle bei einem angesehenen neapolitanischen Aristokraten, dem Marchese del Vasto Avalos verschaffte. In dessen Auftrage ist die genannte Oper geschrieben. Jommelli fühlte sich bei diesem ersten Schritt, den er in die breite Öffentlichkeit tat, trotz der Protektion Leo's und des Marchese keineswegs sicher, er versteckte sich vorsichtshalber hinter dem Pseudonym *Valentino,*[4]) und trat erst, nachdem diese Oper den Beifall Leo's und des Publikums gefunden hatte, mit seinem wahren Namen hervor. Durch den Erfolg des *„Errore amoroso“* ermutigt brachte er im Winter 1738 im Teatro Fiorentini den *„Odoardo“* (Textdichter unbekannt) heraus, wiederum eine Buffooper, wie das Personen- L'Errore amoroso Erste Anstellung Odoardo

[1]) Mattei a. a. O.

[2]) Vgl. die Äufserung Durante's über Gluck bei A. Schmid, Chr. W. Ritter v. Gluck (1854), S. 49 und Hasse's über Mozart bei Kandler, Cenni int. alla vita del G. A. Hasse (1821) S. 27.

[3]) Besetzung: Gioacch. Corrado (Valerio), Giov. Romaniello (Ciccio), ?? (Irene), Geronim. Tearelli (Mario), Cater. di Gennaro (Lelio), Cat. Castelli (Olimpia), Elena Pieri (Fiammetta). Florimo IV 113.

[4]) Die Quelle für diese Erzählung, die übrigens Analogien bis in die neueste Zeit hinein aufweist, ist Piccinni bei St. Non a. a. O. S. 163.

Digitized by Google

verzeichnis zeigt.[1]) Der *„Odoardo“* machte Jommelli's Namen zuerst
Weitere Opern? in weiteren Kreisen seiner Heimat bekannt; Fétis weifs sogar zu berichten, dafs ihm binnen weniger Monate noch zwei andere Opern gefolgt seien, ohne jedoch etwas Näheres darüber anzugeben. Vielleicht handelt es sich um einige Gelegenheitskantaten, die Jommelli für seinen Brotherrn schrieb; noch wahrscheinlicher aber ist angesichts des Schweigens sämtlicher übriger Quellen, dafs Fétis eine Verwechslung mit dem Ertrag späterer Jahre zugestofsen ist.

Erster Aufenthalt in Rom. Bologna. Venedig.

Rom

Das Streben des jungen Künstlers nahm sehr bald einen höheren Flug. Es kennzeichnet seine Individualität im Gegensatz zu einer grofsen Anzahl seiner Zeitgenossen, dafs für ihn die opera buffa stets erst in zweiter Linie hinter der opera seria kam. Sein Herz gehörte sein ganzes Leben hindurch der Renaissanceoper, deren Gebiet er zum ersten Male mit dem für das T. Argentina zu Rom geschriebenen
Ricimero *Ricimero, re de' Goti* betrat. Der Textdichter ist unbekannt, steht aber offensichtlich unter dem Einflusse des gleichnamigen Librettos von Matteo Noris.

Mit diesem Werke, das 1740 mit grofsem Erfolge in Szene ging, führte sich der junge Künstler in das römische Kunstleben ein. Wie zuvor in Neapel, so hatte er jetzt in Rom das Glück, einen einflufsreichen fürstlichen Gönner zu gewinnen, der ihm jene scrittura verschaffte und ihn zugleich in die kunstliebenden aristokratischen Kreise Roms einführte.

Der Herzog von York

Heinrich Benedikt, Herzog von York, der 1747 den Kardinalshut erhielt, der letzte direkte Erbe des Hauses Stuart, hielt sich damals als Verbannter in Italien auf. Seine Beziehungen zur Kurie

---

[1]) Florimo IV 51: Antonio Tani (Alfonso), Nic. Losi (Don Gianferrante), Rosa Costa (Lavinia), Teresa Gandini (Lelio), Caterina di Gennaro (Alidoro), Ger. Boccabianca (Cassandra), Margherita Pozzi (Ninetta), Vittoria Pasi (Cecca). Demnach irrt Fétis, wenn er a. a. O. den *Odoardo* als die erste opera seria Jommelli's bezeichnet. Florimo nennt ihn a. a. O. richtig eine *commedia*.

[2]) A. a. O.

Digitized by Google

wurden immer enger, zugleich aber war er in den Zirkeln der Aristokratie sehr bald eine wohlbekannte und gern gesehene Persönlichkeit. Seine ausgedehnte literarische Bildung gewann ihm rasch die Sympathien der tonangebenden Kreise und so konnte der Künstler, der sich seines Schutzes erfreute, einer günstigen Aufnahme in Rom sicher sein. Der Herzog mochte seine Freude haben an dem aufgeweckten und intelligenten Musiker, dessen Bildungseifer ihm schon damals nicht entgehen konnte.

Diesem für Jommelli charakteristischen Drange, sich aufser seiner speziell musikalischen auch eine möglichst umfassende allgemeine Bildung anzueignen, mufste der Aufenthalt in Rom weit nachhaltigere Anregungen geben, als dies in Neapel möglich gewesen war.

Römische Bildung

Aus den Briefen Winckelmann's wissen wir, welche Fülle geistigen Lebens sich in dem damaligen Rom zusammendrängte. Keine andere Stadt der Welt kannte eine so fein durchgebildete Kultur der Gesellschaft, keine vereinigte in ihren Mauern so mannigfaltige Bestrebungen in Literatur und Kunst, keine aber auch soviel heiteren und geistvollen Lebensgenufs. Der geistige Horizont der gebildeten Gesellschaft umfafste die verschiedenartigsten Interessen; wem es gelang, hier Zutritt zu erhalten, dem eröffnete sich von selbst die Aussicht, in allen literarischen und künstlerischen Fragen, welche die Zeit bewegten, von berufener Seite eingeführt zu werden. Von der päpstlichen Oberherrschaft war wenig zu verspüren; im Grunde teilten die herrschenden Geschlechter Glanz und Macht. Selbst den rein geistlichen Anforderungen vermochte der heilige Stuhl nicht mehr mit der alten Konsequenz Geltung zu verschaffen, da ihm damals schon die mit Macht hervorbrechenden weltlichen Tendenzen in Kunst und Leben einen fühlbaren Widerstand entgegensetzten. „Es war mehr eine Epoche des Genusses," sagte Ranke,[1]) „die im Laufe der Zeit emporgekommenen Persönlichkeiten und geistigen Antriebe bewegten sich in schwelgerischem Gleichgewicht."

Dafs Jommelli sich die hier gewonnenen Eindrücke nach Kräften zu Nutze gemacht hat, beweisen nicht allein seine äufseren Beziehungen zu Männern, wie dem Herzog von York, oder später zu Kardinal Albani, sondern vor allem seine Beschlagenheit auf allen Gebieten der zeitgenössischen Bildung. Wenn Jommelli später zu den gebildetsten Musikern seines Zeitalters gehörte, so hat er eben in Rom

[1]) Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten, 9. Aufl. (Leipzig 1889), III 69.

Digitized by Google

dazu die Grundlagen gelegt, denn hier ward ihm erstmals Gelegenheit geboten, aus der mittelalterlich-klerikalen Atmosphäre seiner Heimat heraus zu einer freieren und moderneren Weltanschauung zu gelangen.

Ob freilich die Protektion des kirchlichen Adels schon damals, 1740, soweit ging, dafs Jommelli für die Kapellmeisterstelle an St. Peter vorgeschlagen wurde, wie Santarelli an Rochlitz berichtet,[1]) ist fraglich. Mattei weifs nichts davon, indessen wäre es ja immerhin denkbar, dafs für den Fall einer eintretenden Vakanz auch Jommelli's Name unter den Bewerbern für jenen Posten genannt worden wäre.

Dem *Ricimero* folgte 1741 mit noch gröfserem Erfolge an dem-

Astianatte

selben Theater der *Astianatte* (Text von Salvini). Im nämlichen Jahre aber erhielt Jommelli den Auftrag, für das Teatro Malvezzi

1. Ezio

in Bologna eine Oper zu schreiben. So entstand der *Ezio*, seine erste Oper auf einen Text von Metastasio, die am 29. April 1741 ihre erste Aufführung erlebte. Die Heranziehung eines ausgezeichneten Sängerpersonals, sowie das Herbeiströmen des Publikums aus ganz Italien beweist, dafs Jommelli bereits zu den Lieblingen der Volksgunst gehörte.[2])

Bologna. Padre Martini

Mit der Reise nach Bologna verband der junge Maestro aber noch einen anderen Zweck, der seiner strengen Selbstkritik alle Ehre macht. Nicht zufrieden mit den auf den Neapeler Konservatorien erworbenen theoretischen Kenntnissen, gedachte er die Gelegenheit zu benutzen, um bei Padre Martini seine Kunst zu vervollkommnen. Diese Beziehungen zu Martini sind sehr früh schon anekdotenhaft ausgeschmückt worden, vor allem wurde damit Jommelli's Stellung an der Peterskirche in Kausalzusammenhang gebracht. Jommelli, so heifst es,[3]) fühlte sich infolge seiner mangelhaften Konservatoriumsbildung nicht imstande, das für jene Stelle und die Aufnahme in die römische Cäcilienakademie notwendige Examen zu bestehen und suchte das Versäumte bei Padre Martini nachzuholen. Dies ist schon aus dem Grunde unmöglich, weil Jommelli's Tätigkeit an der Peterskirche und seine Aufnahme in die Cäcilienakademie volle 8 Jahre

---

[1]) Allg. mus. Zeitung 1802, Nr. 39.

[2]) Ricci, I teatri di Bologna (1888) gibt die näheren Umstände bei dieser Aufführung an, vor allem das Verfahren des Kardinals Alberoni (S. 148).

[3]) Der Urheber dieses Berichtes ist Piccinni bei St. Non S. 164; ihm folgen hauptsächlich die Jommelli kritisch gegenüberstehenden Norddeutschen Hiller, Reichardt, Beloselski u. a. Die Verhältnisse zum ersten Male richtig gestellt in der Allgem. Mus. Zeitg. 1802, Nr. 39.

Digitized by Google

später, nämlich in das Jahr 1749, fallen, also in einen Zeitpunkt, wo er die römischen Examinatoren gewifs nicht mehr zu fürchten brauchte.

Sein Eintritt bei Padre Martini ist ebenfalls anekdotenhaft[1]) ausgeschmückt worden. Charakteristisch ist jedenfalls, dafs Martini in seinem neuen Schüler nicht allein einen tüchtigen Musiker, sondern auch einen „Philosophen" erblickte, bei dem nur zu bedauern sei, dafs er seine beste Kraft für das Theater, inmitten „unwissender Verderber der Musik", vergeude.[2]) Die Worte beweisen, dafs der gelehrte Meister in dem jungen Künstler bereits jenen Drang wahrnahm, der ihn später seine eigenen Wege gehen hiefs, nämlich über seine Kunst nachzudenken und durch stetige Weiterarbeit an seiner Allgemeinbildung auch seine künstlerischen Leistungen auf ein immer höheres Niveau zu heben. Martini freilich vermochte das Heil seines Schülers nur in der Hinwendung zur Kirchenmusik zu erblicken und liefs es an Hinweisen darauf nicht fehlen. Es ist bezeichnend für Jommelli's zielbewufstes Auftreten, dafs er trotz aller Verehrung für seinen Lehrer erst nach seiner Übersiedlung nach Venedig mit der Kirchenmusik in engere Beziehungen getreten ist.

Man wird überhaupt den Einflufs dieses Unterrichts auf Jommelli's Schaffen nicht allzu hoch anschlagen dürfen. Er selbst scheint etwas enttäuscht gewesen zu sein, da er sehr bald erkannte, um wieviel das wirkliche Genie bei seinem Lehrer hinter seinem theoretischen Wissen zurückblieb.[3]) Die Bereicherung, die seine Kunst somit von Seiten Martini's erfuhr, erstreckte sich hauptsächlich auf die technisch-formale Seite; vor allem scheint Jommelli bei diesem Unterricht zum Bewufstsein gekommen zu sein, dafs auch in der dramatischen Musik eine sorgfältigere polyphone Stimmführung ein Punkt sei, welcher der weiteren Entwicklung bedeutende Perspektiven eröffne. Man wird aufserdem nicht fehlgehen mit der Annahme, dafs die nicht unbedeutenden musikhistorischen Kenntnisse Jommelli's, sein scharfer Blick für die treibenden Kräfte des damaligen Musiklebens im Verkehr mit dem gelehrten Manne geweckt wurden oder doch zum mindesten erhebliche Förderung erfuhren.

[1]) Jommelli improvisierte vor dem Meister eine Fuge über ein gegebenes Thema, die jenen so überraschte, dafs er ihm zurief, von ihm könne er nichts mehr lernen; Jommelli bestand aber trotzdem auf dem Unterricht und bat zugleich um Martini's Protektion für seine Bologneser Opernschöpfungen (Mattei).

[2]) Mattei a. a. O.

[3]) Vernon Lee, Studies of the eighteenth century in Italy (London 1880), p. 110. Trotzdem aber blieb er mit ihm in Briefwechsel, wie ein im Lic. mus. zu Bologna aufbewahrter Brief vom 5. Dez. 1752 zeigt.

Digitized by Google

Als gänzlich verfehlt aber stellt sich der Versuch Beloselski's und des sich ihm anschliefsenden Reichardt dar, aus dem Unterricht des „total unkünstlerischen Martini“ alle angeblichen Verirrungen in Jommelli's Kunst herleiten zu wollen, schon aus dem Grunde, weil von den drei Opern, die auch sie für die vollkommensten und von „gelehrter Pedanterie“ am wenigsten angekränkelten Werke des Meisters halten, *Astianatte, Cajo Mario* und *Ifigenia (in Aulide)* die beiden letzten bereits jener Periode angehören, deren Erzeugnisse nach der Ansicht jener beiden Männer Produkte schrullenhafter Künstelei sind.[1]) Nicht Padre Martini war schuld an den angeblichen „Abwegen“ des späteren Jommelli, sondern ganz andere Faktoren, mit denen Martini nicht das Geringste zu tun hatte.

Accademia filarmonica

Wie sehr man in Bologna den jungen Künstler zu schätzen wufste,[2]) beweist seine Aufnahme in die *Accademia Filarmonica*,[3]) eine Ehrung, die nach den Satzungen der Gesellschaft nur auf Grund der Einreichung und offiziellen Anerkennung von Probekompositionen erwiesen wurde. Jommelli schrieb zu diesem Zwecke eine lateinische *Cantate* und ein vierstimmiges *Halleluja* und fügte aufserdem noch einige *Arien* bei.[4]) Es ist nicht unmöglich, dafs in dieser Bologneser Prüfung der Urgrund jener anekdotenhaften Legende zu suchen ist, die Jommelli den Unterricht Martini's geniefsen läfst, um sich durch dessen Autorität den Eintritt in die römische Cäcilienakademie zu sichern.

Weitere Opern?

Fetis[5]) weifs zu berichten, Jommelli habe nach der Aufführung seines *Ezio* mehrere grofse Opern für Rom und Bologna geschrieben und sei dann nach Neapel zurückgekehrt, um hier an S. Carlo ein weiteres Werk, den *Eumene*, zur Aufführung zu bringen. Von jener Opernreihe aber wissen weder die übrigen Quellen etwas, noch läfst sie sich aus den erhaltenen Partituren oder anderen Dokumenten belegen. Auch weifs Fétis selbst in seinem Verzeichnis der Jommelli'schen Opern kein derartiges Werk anzugeben; offenbar ist er durch Picinni's Erwähnung der *Ifigenia* und des *Cajo Mario* in die Irre geführt worden.

---

[1]) Reichardt, Mus. Wochenbl. 21. Stück (Okt. 1792).

[2]) Hier hat Jommelli offenbar auch zuerst das Institut der blinden Geiger (*bravi orbi*) kennen gelernt, die er auch später immer wieder gelegentlich zu sich berief, vgl. Burney, Tagebuch I 164 f.

[3]) Auf dem Textbuch der Oper *L'amore in maschera* (Neapel 1748) führt Jommelli den Titel *Accademico filarmonico di Bologna*.

[4]) Villarosa a. a. O.

[5]) A. a. O. S. 444.

Die Tatsachen selbst lassen weder eine Opernschöpfung für Rom, noch eine Reise nach Neapel als wahrscheinlich erscheinen. Wohl aber wissen wir mit Sicherheit, dafs der *Eumene*, um dessentwillen Fétis die Reise nach Neapel annahm, nicht in dieser Stadt, sondern in Bologna am T. Malvezzi 1742 zur ersten Aufführung kam. Der Textdichter war Salvi. Jommelli erhielt dafür ein Honorar von 900 Lire.[1]) Eumene

Entscheidend für seine nächsten Schicksale sollte ein Opernauftrag für Venedig werden. Hier ging am 26. Dez. 1741[2]) im T. San Giov. Crisostomo seine *Merope* (T. von Apostolo Zeno) in Szene und errang einen Riesenerfolg, zumal die Titelrolle in den Händen Vittoria Tesi's lag.[3]) Die eingelegten Tänze stammten von Gaet. Grossatesta. Venedig 1. Merope

Damit war denn Jommelli in der italienischen Lieblingsstadt Hasse's angelangt. Der Meister selbst war zwar seit 1740 von Venedig abwesend,[4]) aber trotzdem immer noch *„l'homme fêté"*, wie de Brosses sagt,[5]) und seine Opern beherrschten die Bühnen. Bald bekam Jommelli selbst einen Beweis von Hasse's allmächtigem Einflufs zu verspüren. Er erhielt nämlich durch seine Vermittlung 1743 die Leitung des *Conservatorio degli Incurabili* in Venedig, einen Posten, den Hasse, dank seinen engen Verbindungen mit dem Rate der Zehn und dem Prokurator Venier, bereits 1734 besetzt hatte und späterhin nochmals besetzen sollte.[6]) Die Empfehlung Hasse's zeigt zugleich, dafs es das Cons. *degl' Incurabili* war, an das Jommelli berufen wurde, und nicht das Cons. *delle donzelle povere (Ospedaletto)*, wie einige Biographen behaupten.[7]) Cons. degli Incurabili

Von dem regen Musikleben Venedig's gibt der Präsident De Brosses eine anschauliche Schilderung,[8]) aus der deutlich hervorgeht,

[1]) Ricci a. a. O. 454. Die Stuttgarter Originalpartitur des *Eumene* trägt auf dem Rücken die Bemerkung *Original Jommelli Bologna.*

[2]) Eigenhändiger Vermerk Jommelli's in der Stuttgarter Partitur.

[3]) Die übrige Besetzung nach T. Wiel, I teatri musicali Veneziani (1897) Nr. 413: Franc. Tolve (Polifonte), Lor. Ghirardi (Epitide), Ant. Negri Tomii detta la Mestrina (Argia); Ant. Uberi, detto Porporino (Trasimede), Rosa Sovuter (Licisco), Al. Verroni (Anassandro). Unrichtig ist demnach die Annahme Riemann's (Mus. Lex., 6. A. S. 626) und C. Mennicke's (a. a. O. 428), welche die *Merope* und die daran anknüpfende Anstellung Jommelli's erst ins Jahr 1747 setzen.

[4]) C. Mennicke a. a. O. 388.

[5]) A. a. O.

[6]) Vgl. den Brief Hasse's an Ortes vom 15. Juni 1768 (Kretzschmar, Jahrb. Peters 1901, S. 60).

[7]) So Villarosa S. 90.

[8]) Lettres familières I 214 ff.

dafs die auf eine alte glanzvolle Tradition gestützte Stadt auch damals noch den Vergleich mit Neapel nicht zu scheuen hatte. Neben der durch Hasse zu neuem Ruhm geführten Kirchen- und Theatermusik blühte in den Akademien der Vornehmen die Instrumentalmusik,[1]) und auch die Volksmusik behauptete sich noch auf der alten Höhe. Den Hauptfaktor neben der Markus-Kapelle bildeten aber auch in Venedig, wie in Neapel, die Konservatorien, die dadurch eine besondere Stellung einnahmen, dafs ihre Zöglinge sich aus armen und verwaisten Mädchen rekrutierten. Auch sie waren aus ursprünglichen Wohltätigkeitsanstalten im Laufe der Zeit zu Musikinstituten geworden und ihre Zöglinge erreichten bald einen Weltruf als Sängerinnen, ja im Cons. *della Pietà* auch als Instrumentalvirtuosinnen.[2])

Das Cons. *degl' Incurabili* hatte bereits Hasse durch seine Tätigkeit zu grofser Bedeutung erhoben. Er hatte für die Anstalt sein berühmtes *Miserere* geschrieben, das noch zu Burney's Zeiten ständig in der Karwoche aufgeführt wurde;[3]) von seinen Schülerinnen errang sich Regina Zocchi später besonderen Beifall.[4]) Als Hasse 1734 seine Stellung am Konservatorium aufgab, setzte er beim Prokurator Venier die Ernennung Gius. Carcani's durch, der das Konservatorium bis auf Jommelli's Dienstantritt leitete.[5])

---

[1]) De Brosses I 214: "Il n' y a presque point de soirée qu'il n' y ait académie quelque part." Vgl. auch Burney, Tagebuch I 117 und F. L. Meyer, Darstellungen aus Italien (Berlin 1892), S. 300.

[2]) De Brosses I 215: „La musique transscendante ici est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composées de filles bâtardes ou orphelines et de celles que leurs parents ne sont pas en état d'élever. Elles sont élevées aux dépens de l'État et on les exerce uniquement à exceller dans la musique. Aussi chantent-elles comme des anges et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson. Vgl. Burney, Tagebuch I 119 ff. Noch zu Zeiten Herzog Carl's von Württemberg, des späteren Brotherrn Jommelli's, haben wir einen enthusiastischen Bericht über die Leistungen dieser Mädchenchöre in der Schrift: Ein kleinstaatlicher Minister des 18. Jahrhunderts. Leben und Wirken Fr. Aug. Frhrn. v. Hardenberg's (Leipzig 1877), S. 104: „Man ging in Venedig in Konzerte, die vornehmlich in Frauenklöstern stattfanden, wo die Tänzerinnen unsichtbar die schönste Musik machten. Es wird wiederholt erwähnt, dafs es prachtvolle Stimmen waren. Auch Orgel spielten die Klosterfrauen." Vgl. auch Delalande, Voyage d'un François en Italie 1765 et 1766, Venedig und Paris 1769, VIII 204.

[3]) Urbani de Gheltof, La „nuova Sirena" e il caro Sassone, note biografiche (Venezia 1890) p. 26. Burney, Tagebuch I 132.

[4]) Burney, Tageb. I 133, vgl. Gerber, A. L. II 855.

[5]) Gerber, A. L. I 246, Delaborde, Essai III 177. Vgl. Hasse's Brief an Ortes vom 15. Juni 1768.

Digitized by Google

Die an diesen Posten geknüpften Dienstobliegenheiten liefsen dem Direktor reichlich Zeit zu anderweitiger künstlerischer Betätigung. Burney berichtet nach Mitteilungen Galuppi's,[1]) „dafs die Kosten der Konservatorien, was die Musik anbetrifft, sehr unbeträchtlich sind, indem man nur fünf oder sechs Lehrer für den Gesang und die verschiedenen Instrumente in jedem hat und die älteren Mädchen die jüngeren unterrichten. Der Maestro di Capella tut selten mehr als komponieren und dirigieren; zuweilen schreibt er auch wohl die Cadenzen auf und ist gewöhnlich bei der letzten Probe und ersten öffentlichen Aufführung."

Die Anstalt verfügte noch immer über ausgezeichnete Gesangskräfte,[2]) und Jommelli liefs es sich nach Kräften angelegen sein, das Vertrauen Hasse's zu rechtfertigen. Daneben aber nützte er die reichlich bemessene dienstfreie Zeit zu eigener schöpferischer Tätigkeit aus. Vor allem warf er sich zum ersten Male mit vollem Eifer auf die Kirchenmusik. Neben verschiedenen kleineren Stücken entstanden in Venedig: das Oratorium *La Betulia liberata* 1743, die vierstimmige *Fdur-messe* 1745 und das vielbewunderte zweichörige *Laudate pueri* 1746. Aber auch die Operntätigkeit ruhte nicht. Das Jahr 1743 brachte zwei Opern, die *Semiramide* (Text von Silvani, Tänze von Gius. Salaman) für das T. San Giov. Crisostomo[3]) und den *Tito Manlio* (Textdichter unbekannt) für Turin.[4]) Die scrittura für Turin, das seit 1740 ein prächtiges neues Opernhaus besafs,[5]) hatte Jommelli offenbar Leo zu verdanken, der nahe Beziehungen zum dortigen Hofe unterhielt und von ihm seit 1739 sogar eine beträchtliche lebenslängliche Rente bezog.[6]) Am 4. Mai 1744 ging der *Ciro riconosciuto* (nach Metastasio) am T. Formagliari in Bologna mit grofsem Erfolge in Szene;[7]) auch die *Merope* scheint in demselben

Kirchenmusik

Semiramide

Tito Manlio

Ciro

[1]) Tageb. I 131 f.

[2]) De Brosses a. a. O. I 216: „La Zabetta des Incurables est surtout étonnante par l'étendue de son voix et les coups d'archet qu'elle a dans le gosier. Pour moi, je ne fais aucune doute qu'elle n'ait avalé le violon de Somis."

[3]) Wiel a. a. O. 423. Mitwirkende: V. Tesi (Semiramide), Giac. Zaghini (Memnone), G. B. Pinacci (Nino), Giust. Turcotti (Aspasia), Dom. Bucella (Oronte), Al. Verroni (Zoroastro).

[4]) Eigenhändige Bemerkung Jommelli's im 2. Akt des Stuttgarter Autographs: *In Torino 1743 originale.*

[5]) Delalande a. a. O. I 110.

[6]) Vgl. Leo a. a. O. p. 23.

[7]) Ricci a. a. O. 457.

Digitized by Google

Jahre ihren Weg nach Bologna (T. Malvezzi) gefunden zu haben.[1] Wäre ferner der Jahreszahl 1744 in der Partitur der Buffooper *„Il matrimonio per concorso“* zu trauen, so hätte Jommelli's Buffokunst bereits damals (und nicht erst 1752) den Weg nach Paris gefunden. Indessen entspricht diese Datierung den tatsächlichen Verhältnissen in Paris keineswegs und wird auch sonst durch kein einziges weiteres Zeugnis gestützt, so dafs die Annahme eines Irrtums wohl gerechtfertigt erscheint. Während der nächsten Jahre versorgte Jommelli die Bühnen seines Heimatlandes, auf denen seine Kunst bereits festen Fufs gefafst hatte, von Venedig aus mit neuen Opernschöpfungen. Sofonisba Es folgten zunächst die *Sofonisba* (T. von Ant. Zanetti) 1746 für 1. Didone S. Gio. Crisostomo in Venedig,[2] sowie *Didone abbandonata* (von Cajo Mario Metastasio) und *Cajo Mario* (T. von Roccaforte) für das T. Argentina in Rom im nämlichen Jahre; 1747 setzte Jommelli persönlich seinen *Eumene* am T. San Carlo in Neapel in Szene.[3] Das Jahr 2. Ezio darauf folgten der neubearbeitete *Ezio* in S. Carlo[4] und die komische Amore in maschera Oper *„L'amore in maschera“* (Text von A. Palomba) im T. dei Fiorentini.[5]

Zwei weitere Opern müssen ebenfalls in diese Periode (vor 1749) gesetzt werden, von denen wir zwar den Ort,[6] nicht aber das Semiramide riconosciuta Jahr der Aufführung wissen: die für Turin geschriebene *Semiramide*

---

[1]) Ricci (a. a. O. 458) schliefst dies aus dem unersättlichen Fanatismus der Bologneser für Jommelli.

[2]) Wiel Nr. 462. Besetzung: Ott. Albuzzi (Scipione), Caterina Aschieri, Kammervirtuosin des Herzogs von Modena (Sofonisba), Nic. La Reginella (Siface), Fil. Elisi (Massinissa), Madd. Ferrandini, Virtuosin des kurf. bayr. Hofes (Cirene), Nic. Petetti (Desalce). Tänze von Giov. de Valois.

[3]) Florimo IV 234 erwähnt diese Oper nicht, wohl weil sie keine Neuschöpfung für Neapel war. 19 Jahre darauf hörte Winkelmann diese Oper im T. Tor Argentina zu Rom (Karneval 1756) und bekannte: „Mein Geist blieb die ganze Nacht in Bewegung und ergofs sich, wo er in Wehmut Linderung findet. Ich stand auf von meinem Lager, ich warf mich wiederum nieder, und ich schien in Seligkeit zu schwimmen.“ Vgl. C. Justi, C. Winckelmann und seine Zeitgenossen 2. Aufl. (Leipz. 1898) II. Bd. S. 226.

[4]) 4. Nov. Besetzung: Giov. Tedeschi (Valentiniano), Fil. Elisi (Ezio), Greg. Babbi (Massimo), Cat. Aschieri (Fulvia), Madd. Parigi (Onoria), Angela Conti (Varo). Florimo IV 234.

[5]) Im Karneval. Text von A. Palomba. Besetzung: O. d' Aquino (Giangrazio), Fr. Carattoli (Scipione), Fr. Mucci (Rosaura), Francesca Ciocci (Ortensio). Nic. di Gennaro (Fiorlindo), Agata Colizzi (Carlotta), Maria di Gennaro (Barbara), Marianna Monti (Peppina). Florimo IV 54.

[6]) Der Ort ist auf den beiden Stuttgarter Originalpartituren vermerkt.

Digitized by Google

riconosciuta und der *Demofoonte*[1]) für Padua, beide auf die bekannten Metastasio'schen Texte. Dafs sie diesem Jahrzehnt angehören, beweist sowohl ihr Stil im Allgemeinen, als namentlich die Tatsache, dafs sie das Orchester-Crescendo noch nicht kennen. Genaueres über ihre Aufführung habe ich nicht in Erfahrung bringen können. 1. Demofoonte

Noch eine wichtige Tatsache aber ist aus Jommelli's venezianischer Zeit zu erwähnen, die einen deutlichen Beweis für die hohe Wertschätzung seiner Tätigkeit seitens seiner Landsleute liefert. Florimo weifs nämlich zu berichten,[2]) Jommelli sei nach dem Tode Leonardo Leo's, den er übrigens fälschlich ins Jahr 1745 setzt,[3]) von dem Staatssekretär Marchese Mortallegri durch Vermittlung des neapolitanischen Gesandten in Venedig, Grafen Finocchietti, die Entscheidung über die Neubesetzung des Kgl. Kapellmeisterpostens in Neapel übertragen worden; er habe darauf unter allen Bewerbern seinem alten Lehrer Durante die Stelle verschafft. Dieser auf den Angaben Mattei's beruhende Bericht stimmt überein mit der Mitteilung St. Non's, Durante sei Leo's Nachfolger an S. Onofrio geworden.[4]) So trug Jommelli seinem ältesten Lehrer gegenüber eine alte Schuld der Dankbarkeit ab. Schiedsrichteramt

---

Zweiter Aufenthalt in Rom. Kardinal Albani.

Im Jahre 1747 gab Jommelli seine Stellung am Konservatorium in Venedig auf. Den Anlafs zu diesem Entschlufs gaben offenbar die bereits erwähnten Opernaufträge für Neapel, vor allem aber auch die Aussichten, die sich ihm in Rom eröffneten. Mit den römischen Theatern stand er seit den Tagen des *Ricimero* in Beziehungen, die er auf der Rückkehr von Neapel erneuerte. Im Karneval 1749 ging sein *Artaserse* im T. Argentina in Szene (T. von Metastasio),[5]) Rom Artaserse

[1]) Es ist die erste Bearbeitung des Stoffes.
[2]) II 232.
[3]) Leo starb am 31. Okt. 1744, vgl. Giac. Leo, Leonardo Leo p. 27.
[4]) A. a. O., übersetzt bei Gerber, N. L. I 963.
[5]) Bemerkung der autographen Partitur.

Digitized by Google

Don Trastullo das T. Valle brachte im selben Jahre den *Don Trastullo* (Dichter unbekannt).[1])

Vor allem aber wurden die Beziehungen zum Herzog von York, der mittlerweile Kardinal geworden war, wieder aufgenommen. Für ihn schrieb Jommelli 1749 sein *Passionsoratorium*. Durch diesen seinen Gönner aber wurde ein weiterer Kirchenfürst auf Jommelli aufmerksam gemacht, der Nepot Clemens XI., Kardinal Alessandro Albani.

Kardinal Albani Dieser Mann, eine der glänzendsten Erscheinungen des damaligen Rom, der Freund und Beschützer Winckelmann's,[2]) hat in den nächsten fünf Jahren alle entscheidenden Wendungen in Jommelli's äufseren Lebensschicksalen herbeigeführt. Die Musikforschung wird sich mit ihm intensiver beschäftigen müssen, als bisher. Denn sein universeller Geist begnügte sich nicht allein mit antiquarischen Dingen, sondern umfafste das gesamte Gebiet der älteren und modernen Literatur und Kunst.[3]) Dafs die Musik dabei nicht zu kurz kam, beweisen die Briefe Winckelmann's, aus denen hervorgeht, dafs der Kardinal sowohl in seinem eigenen Hause, das Winckelmann einmal geradezu den „Hof von Rom“ nennt, Konzerte veranstaltete, als auch andere Akademien fleifsig besuchte.[4])

Bei einer dieser Aufführungen scheint er den ihm von Kardinal York empfohlenen Jommelli persönlich kennen gelernt zu haben. Die Sympathie, die der einflufsreiche Kirchenfürst rasch für den jungen Künstler gewann, fand sehr bald ihren äufseren Ausdruck in dem Angebot zweier glänzender Stellungen. Zunächst handelte es sich um einen Substituten für den allmählich seinem Dienste nicht mehr gewachsenen Kapellmeister an St. Peter, F. Bencini. Da Kardinal Albani ein Vertrauter Benedict's XIV. war, so gelang es ihm ohne Coadjutor an St. Peter Mühe, die Ernennung seines Schützlings zum Coadjutor an der päpstlichen Kapelle durchzusetzen. Im engen Zusammenhang damit stand Aufnahme in die Cäcilienakademie seine Aufnahme in die Cäcilienakademie, die sich nach den statutarischen Vorschriften ordnungsmäfsig vollzog.[5]) An dieses Ereignis

[1]) Angabe der Partitur. Dazu stimmt die Angabe Florimo's (II 232) Jommelli habe „einige Intermezzi“ für das T. Valle geschrieben.

[2]) Vgl. die Charakteristik Winckelmann's bei Justi a. a. O. II 285.

[3]) De Brosses schildert ihn (II 400) als „homme d' esprit, galant et le plus répandu de tous dans les sociétés de la ville. Il aime le jeu, les femmes, les spectacles, la littérature et les beaux-arts dans lesquels il est grand connaisseur.“

[4]) Justi, Winkelmann II 297.

[5]) Alfieri, Brevi notizie storiche etc. S. 59 nennt als Guardiani: Carlo Foschi, Lorenzo Pagnini und Dom. Ghilarducci.

spann sich später die von Piccinni[1]) zuerst aufgebrachte Legende an, wonach Jommelli rasch noch, um der Prüfung gewachsen zu sein, Unterricht bei Padre Martini genommen und alsdann die Bedingung gestellt hätte, seine Examinatoren nach bestandener Prüfung seinerseits examinieren zu dürfen. Wir haben bereits gesehen, daſs dieser Bericht sich mit den Tatsachen nicht in Einklang bringen läſst.[2]) Am 20. April 1749 erhielt Jommelli alsdann die genannte Stellung offiziell übertragen. Allein die neue Tätigkeit wurde bald nach ihrem Beginn durch ein Ereignis unterbrochen, das wiederum durch Kardinal Albani herbeigeführt wurde, nämlich durch eine scrittura für Wien. Mit Wien stand Albani seit Alters in den engsten Beziehungen. Er war in früheren Zeiten von Innocenz XII. dorthin als Nuntius gesandt worden; später hatte er als Protektor des Wiener Kaiserhofes und Minister des Kaisers den Verkehr zwischen Wien und Rom zu leiten. In beiden Städten war er gleichermaſsen der Gegenstand allgemeiner Wertschätzung; kein Wunder, wenn man gerade ihm, der das Wiener Opernleben in seinen Jünglingsjahren gründlich kennen gelernt hatte, die Entscheidung in der Berufungsfrage antrug. Daſs Albani aber gerade Jommelli vorschlug, beweist, daſs er seinen Mann ebenso gut kannte, wie die Traditionen der Wiener Oper, auf die noch näher einzugehen sein wird.

Die Wiener Reise.

Mit der Reise nach Wien kam Jommelli zum ersten Male mit dem ausländischen Opernwesen in Berührung, und zwar in derjenigen Stadt, die von jeher mit ihrem Widerstand gegen die italienische Solooper ihre eigenen Wege gegangen war. Seine Kunst begann damit zuerst auch auſserhalb Italiens Wurzel zu fassen.

Im Ganzen hat er für Wien fünf Opern geschrieben, die alle im Jahre 1749 zur Aufführung gelangten. Die erste davon war allem Anschein nach Metastasio's *Achille in Sciro,* aufgeführt am 30. Aug. 1. Achille

[1]) Bei St. Non a. a. O. S. 164, Anm.

[2]) Schon Fétis hat a. a. O. auf diesen Widerspruch hingewiesen.

Digitized by Google

1740 zur Feier des Geburtsfestes der Gemahlin Kaiser Karls VI., Elisabeth Christine.[1]) Aus einem Briefe Metastasio's an die Prinzessin von Belmonte geht hervor, dafs der Erfolg der Oper alle Erwartungen weit übertraf.[2]) Die zweite, sicher zu datierende Oper
3. Ezio war die Neubearbeitung des Metastasio'schen *Ezio*, die zum Namens- und zugleich Krönungstage Kaiser Franz I. (4. Okt.) in Szene ging.[3])
2 Didone Am 8. Dez. folgte dann Metastasio's *Didone*, gleichfalls eine Neuschöpfung, zur kaiserlichen Geburtstagsfeier,[4]) diejenige Oper, die augenscheinlich den gröfsten Erfolg gehabt hat.[5])

Catone Ohne Datierung sind die beiden Opern *Catone in Utica*[6]) (von
Merope Metastasio) und *Merope*[7]) (eine neue Bearbeitung des älteren Textes),
2 Pasticcios die aber ebenfalls in das Jahr 1749 fallen müssen. Im folgenden Jahre (1750) erscheint Jommelli in den beiden Pasticcios *Euridice* (26. Juli)[8]) und *Andromeda*[9]) nochmals auf der Wiener Bühne.

---

[1]) Dafs diese Oper die erste Schöpfung für Wien war, geht einesteils aus der Angabe Mattei's (a. a O.) hervor, der berichtet, Jommelli sei nach Wien berufen worden *per iscrivere l'Achille etc.*, andererseits aus dem Briefe Metastasio's, s. d. folg. Anm. Der Geburtstag selbst war am 28. Aug. Die Partitur gibt die Besetzung: A. Raaff (Licomede), Vitt. Tesi (Achille), Colomba Mattei (Deidamia), Gaet. Caffarello (Ulisse), Franc. Barlocci (Teagene), Dom. Panzacchi (Nearco), Mar. Galleotti (Arcade).

[2]) Datiert vom 30. Aug. Es heifst hier: „Questa sera si rappresenterà in questo teatro per la prima volta l'Achille in Sciro. La musica di Jummella alle prove a ecceduto di molto la grande espettazione che si aveva di lui" (Lett. disperse I 288).

[3]) Wie in der vorigen und folgenden Oper, so ist auch hier das Datum in der Partitur enthalten. Besetzung ebenda: Caffarello (Ezio), Vitt. Tesi (Fulvia), Barlocci (Valentiniano), Mattei (Onoria), Raaff (Massimo), Galleotti (Varo).

[4]) Besetzung; V. Tesi (Didone), Caffarello (Enea), Mattei (Selene), Raaff (Jarba), Barlocci (Araspe), Galleotti (Osmida). Eine genaue Beschreibung der Aufführung bei Metastasio, Opp. postume I 358 (Brief vom 13. Dez. 1749).

[5]) Metastasio a. a. O. sagt von dieser Musik, sie habe „giustamente sorpresa ed incantata e la città e la corte. È piena di grazia, di fondo, di novità, di armonia e sopratutto d' espressione. Tutto parla sino ai violini e ai contrabassi. Jo non ho finora in questo genere inteso cosa che m' abbia più persuaso."

[6]) Besetzung: Raaff (Catone), Caffarello (Cesare), Tesi (Marzia), Panzacchi (Arbace), Mattei (Emilia), Galleotti (Fulvia). Ang. der Partitur.

[7]) Besetzung: Tesi (Merope), Caffarello (Epitide), Raaff (Polifonte), Panzacchi (Anassandro), Mattei (Argia), Barlocci (Trasimede), Galleotti (Licisco). Die Angaben von Pohl, Haydn I 385 sind darnach richtig zu stellen.

[8]) Vgl. C. F. Pohl, J. Haydn I 386. Die Partitur enthält die Bemerkung: In occasione del Gloriosissimo giorno del Nome di S. A. R. La Serenissima Maria Anna Arciduchessa d'Austria, Anno 1751, und die Besetzung: Amorevoli (Dafni), Tesi (Euridice), Amadori (Orfeo), Raimondi (Egeria), Alessandri (Aristea), Masucci (Tirsi). Über die Komponisten s. oben S. 4.

[9]) Über die *Andromeda* s. oben S. 3.

Digitized by Google

1749 war somit das ergiebigste Opernjahr in Jommelli's gesamter bisheriger Laufbahn. Der Erfolg, den diese Opern hatten, die warme Aufnahme, die ihrem Schöpfer bei Hof und Adel zuteil wurde, beweisen, dafs der junge Künstler alle auf ihn gesetzten Erwartungen vollauf erfüllt, ja übertroffen hatte. Von der Kaiserin Maria Theresia wurde Jommelli mehrere Male aufgefordert, sie am Cembalo zu begleiten und dafür mit zahlreichen Geschenken bedacht, unter denen das Abschiedsgeschenk, ein Ring mit dem von Brillanten eingefafsten Bilde der Kaiserin, das kostbarste war. Aufnahme am Hofe

Aber noch ein persönliches Band spann sich damals in Wien an, das nicht allein für den Menschen, sondern auch für den Künstler von den schwerwiegendsten Folgen werden sollte: der freundschaftliche Verkehr mit Metastasio. Dieses Freundschaftsverhältnis, das zugleich zu einem regen Gedankenaustausch über das Wesen des musikalischen Dramas führte, machte auf Jommelli einen so nachhaltigen Eindruck, dafs er später behauptete, von Metastasio mehr gelernt zu haben, als von Durante, Leo, Feo und Padre Martini zusammen.[1] Das ist natürlich sehr cum grano salis zu verstehen; immerhin aber legt es ein beredtes Zeugnis ab für den faszinierenden Eindruck, den die Persönlichkeit und Kunstanschauung des gefeierten Dichters, wie auf alle Zeitgenossen, so auch auf Jommelli ausübten. Metastasio nutzte denn auch, wo er konnte, diesen Einflufs aus, um seine Komponisten dauernd an sein Opernideal zu fesseln;[2] er liefs es sich angelegen sein, Jommelli von der Richtigkeit seiner dramatischen Prinzipien zu überzeugen, um so mehr, da er erkennen mufste, dafs gerade dieser Meister bereits seinen eigenen Weg zu gehen begonnen hatte. Seine Briefe zeigen, dafs er die Vorzüge der Jommelli'schen Opernkomposition wohl zu würdigen verstand; zugleich aber kamen ihm bereits damals über diejenigen Seiten Jommelli's, die er von seinem Standpunkt aus als Mängel empfinden mufste, schwere Bedenken, vor allem über die Behandlung des Orchesters. In Wien selbst hat er sich freilich dem Komponisten gegenüber anscheinend noch nicht ausgesprochen, sei es, weil ihm die Neuheit dieses Orchesterstiles doch zunächst Respekt einflöfste, oder weil er die neugewonnene Freundschaft nicht gleich durch offenen Tadel gefährden wollte. Aber in seinen späteren Briefen an Jommelli gelangt sein Verkehr mit Metastasio

[1]) Mattei a. a. O. Ganz ähnlich äufserte sich in neuerer Zeit R. Schumann, er habe von Jean Paul, dem Dichter, mehr gelernt, als von allen seinen Kompositionslehrern, s. Briefe, Neue Folge (Leipzig 1904), S. 149.

[2]) Vgl. auch Perotti, Dissertation p. 17.

Digitized by Google

Tadel in ebenso diplomatischer, als unzweideutiger Weise zum Ausdruck, zumal als er erkennen mufste, wie Jommelli in Stuttgart auf der seiner Meinung nach abschüssigen Bahn immer weiter fortschritt.

Die Schwierigkeiten, Jommelli ganz an seine Fahne zu fesseln, lagen für Metastasio aber nicht allein in dessen bisherigem Entwicklungsgang, sondern noch mehr in dem gesamten künstlerischen Milieu, das Jommelli in Wien umfing. Er lernte hier nämlich eine Tradition kennen, die sich keineswegs mit der von ihm bisher kultivierten neapolitanischen Solooper deckte. Der Glanz der Tage eines Fux und Badia war zwar bereits erloschen,[1]) aber der Geist der Auflehnung gegen die italienische Opernhegemonie damit noch keineswegs beschworen, jener Geist, der in der Wiederaufnahme des Chores und der selbständigen Orchestermusik die einzige Rettung aus den zerfahrenen Opernverhältnissen erblickte. Manche von diesen Tendenzen, vor allem die auf Regeneration des instrumentalen Teiles gerichteten, mufsten in Jommelli's Seele schon damals verwandte Saiten anschlagen, um so mehr, als sich gerade zur Zeit seiner Anwesenheit in Wien in aller Stille ein neuer Ansturm gegen die Solooper vorbereitete. Jommelli fand bereits eine starke Gruppe von Leuten mit dem Grafen Durazzo an der Spitze in Wien vor, welche energisch einer Reform des bestehenden Musikdramas das Wort redeten. Wenn man bedenkt, dafs im Jahre 1750 Gluck seinen *Telemacco* schrieb, so kann man sich einen Begriff von der reformfreundlichen Atmosphäre machen, in die Jommelli hier in Wien hineingeriet. Denn dafs er während seines Wiener Aufenthaltes mit diesen Kreisen in Berührung kam, erscheint so gut wie sicher, besafsen sie doch gerade in der Aristokratie ihre wärmsten Anhänger.

Die Wiener Operntradition

Die Reformfreunde

Auf diese Weise lernte Jommelli den Streit der Meinungen über das Wesen und den Beruf des musikalischen Dramas aus nächster Nähe kennen und man mochte in Wien wohl mit Recht darauf gespannt sein, welche Stellung er zu all den brennenden Fragen einnehmen würde.

Die Art und Weise, wie dies geschah, ist für Jommelli's zögerndes und schwerfälliges Wesen bezeichnend. Er war kein Mann der kühnen Neuerungen, wie etwa Trajetta; für eine Revolution auf dem Gebiete der Operndichtung, wie sie später von Calsabigi ins Werk gesetzt wurde, wäre er vollends nicht zu haben gewesen. Die

---

[1]) H. Kretzschmar, Jahrb. Peters 1903, 68 ff.

Digitized by Google

Texte Metastasio's waren und blieben für ihn, so scharfe Kritik er auch im Einzelnen an ihnen üben mochte, das Ideal der Operndichtung, und wie Metastasio auf poetischem, so blieb ihm Hasse auf musikalischem Gebiete auch jetzt noch die maſsgebende Autorität.

Trotzdem sind jene neuen Eindrücke nicht spurlos an seiner Seele vorübergegangen. Ihre Bedeutung liegt weniger in den Konzessionen, die er in den Wiener Opern den Reformfreunden gemacht hat, als in den allgemeinen Anregungen, die er hier für sein späteres Schaffen empfing. Er verlieſs Wien nach all den glänzenden Erfolgen mit der Überzeugung, für seine bisherigen Bestrebungen selbst bei einem so kritischen Publikum Verständnis gefunden zu haben, und es ist gewiſs kein Zufall, daſs er später in Stuttgart mit Vorliebe gerade auf seine Wiener Opern zurückgriff. Und als er dann am württembergischen Hofe wirklich der Reform einen bedeutenden Schritt näher trat, mögen die Wiener Erinnerungen oft genug in seiner Seele wieder lebendig geworden sein und ihm beim Einschlagen der neuen Richtung wirksame Direktiven gegeben haben. Jommelli's Stellung

---

Dritter Aufenthalt in Rom.

Der Aufenthalt Jommelli's in Wien betrug nach Mattei $1\frac{1}{2}$ Jahre. Das ist zu hoch gegriffen, denn während des Karnevals 1749 war Jommelli noch in Rom und schon am 27. April 1750 hatte er, wie wir aus einem Briefe Metastasio's ersehen, seine Stellung an St. Peter wieder angetreten. Auſserdem war seine Wiener Tätigkeit keine ununterbrochene, denn im Herbst dieses Jahres treffen wir ihn zur Einstudierung seines *Ciro* auf kurze Zeit wieder in Venedig.[1]) Eine Zeit lang scheint er von Wien aus seinen Blick auf Spanien gerichtet zu haben, ein Plan, der von Metastasio in seinen Briefen Rückkehr aus Wien

[1]) Metastasio, Lettere disperse I 306. Besetzung bei Wiel, I teatri mus. Venez. Nr. 511.

Digitized by Google

an Carlo Broschi lebhaft unterstützt wurde,[1]) aber nicht zur Ausführung gelangte.

L'Uccellatrice Offenbar auf der Rückreise von Wien nach Rom brachte Jommelli bei Gelegenheit des Jahrmarktes am Himmelfahrtstage 1750 sein Intermezzo „*L'Uccellatrice*" am T. Samuele in Venedig zur Aufführung.[2])

Ifigenia in Aulide Ipermestra Talestri Attilio Regolo Bajazette L'Uccellatore La reggia de' fati Nach seiner Rückkehr nach Rom warf er sich zunächst mit aller Kraft auf die Kirchenmusik, eine Tätigkeit, die seine Phantasie dermafsen in Beschlag nahm, dafs es ihm im Jahre 1751 nach seinem eigenen Geständnis[3]) schwer fiel, zur Opernkomposition zurückzukehren. Immerhin entstanden in diesem Jahre zwei Opern, die *Ifigenia in Aulide* (Textdichter unbekannt) für das T. Argentina und Metastasio's *Ipermestra* für Spoleto,[4]) während der *Cajo Mario* im T. Formagliari zu Bologna in Szene ging.[5]) 1752 folgten *Talestri* (Textdichter unbekannt) für das T. Argentina[6]) und *Attilio Regolo* (T. von Metastasio) für das T. Aliberti in Rom.[7]) Im Jahre 1753 soll Jommelli nach Florimo's Angaben[8]) zehn Opern für die verschiedensten Höfe geschrieben haben. Sicher sind in dieses Jahr nur zu setzen: der *Bajazette* (Librettist unbekannt) für Turin,[9]) bei dessen Aufführung wohl wiederum Kardinal Albani, der Protektor Turin's beim Vatikan,[10]) seine Hand im Spiele hatte, und das Intermezzo *L'Uccellatore* für das T. Marsigli Rossi in Bologna,[11]) sowie *La reggia de' fati* (Text von Gaet. Eug. Pascali), das Jommelli zu-

---

[1]) Metastasio a. a. O.: Mi pare ch'egli desideri di farsi sentire in Spagna. Se mai vi occorre, io vi assicuro che vi farà onore. Egli verrà, se lo volete, per un anno o per due; oltre le sue opere che farà di nuovo, non avrà difficoltà d'accommodar quelle opere vecchie che vorrete, e, se vi trovaste più commodo a farlo scrivere e mandare le sue composizioni, come si è fatto con Leo, accetterà parimente il partito. In somma è pasta da dargli quella forma che si vuole.

[2]) Wiel a. a. O. Nr. 528.

[3]) Florimo a. a. O. 233 (nach Mattei).

[4]) Datierung in den beiden Partituren.

[5]) Ricci a. a. O. 466.

[6]) Angabe der Part. Villarosa (a. a. O.) setzt diese Oper in das Jahr 1753.

[7]) In dieser Datierung stimmen alle Quellen miteinander überein. Vernon Lee, Studies of the XVIIIth century (1880) setzt dieses Werk (S. 131) irrtümlicher Weise schon ins Jahr 1750.

[8]) II 233.

[9]) Angabe der Part.

[10]) Vgl. Justi a. a. O. II 284, und Ranke, Die römischen Päpste, 9. Aufl. 1889, Analekten S. 221.

[11]) Ricci a. a. O. S. 469.

Digitized by Google

sammen mit Gius. Batt. Sammartini für Bologna komponierte.[1] Aufser diesen sicher zu bestimmenden Werken setzt Mattei und, ihm folgend, Florimo in dieses Jahr noch eine *Semiramide* für Madrid, einen *Vologeso* für Mailand und einen *Demetrio* für Parma. Über die *Semiramide* vermochte ich Näheres nicht in Erfahrung zu bringen, indes liegt bei den erwähnten Absichten Jommelli's auf Spanien kein Grund vor, sie in Zweifel zu ziehen. Undatierbare Opern

Was den *Vologeso* betrifft, so ist er allem Anschein nach identisch mit dem erhaltenen *Lucio Vero*, dessen Text eine Überarbeitung des Zeno'schen Librettos darstellt; der Charakter der Komposition weist auf die letzten Jahre vor der Stuttgarter Reise hin. Lucio Vero

Hinsichtlich des *Demetrio* ist die Entscheidung schwieriger. Die erhaltene autographe Partitur trägt (von anderer Hand) den Vermerk: *In Parma in primavera dell' anno 1769.*[2]) Dafs diese Datierung auf einem Irrtum beruht, beweist der ganze Stil dieser Partitur, der durchaus auf die Zeit vor Stuttgart hindeutet und weder mit den Stuttgarter Opern noch mit der *Armida* irgendwelche Berührungspunkte besitzt. Dafs aber im Jahre 1753 wirklich ein *Demetrio* entstanden ist, bezeugt die Tatsache, dafs eine Jommelli'sche Oper dieses Namens in diesem Jahre in Mannheim erscheint[3]) und hier offenbar mit den Anlafs gab, dafs man am kurpfälzischen Hofe 1753 seinen Blick ebenfalls auf Jommelli richtete. Demetrio

Noch eine andere Oper, deren merkwürdigerweise in keiner unserer Quellen Erwähnung geschieht, mufs ihrem Stil nach in die letzte Zeit vor der Stuttgarter Reise gesetzt werden: der *Antigono* (nach Metastasio), von dem weder der Ort, noch das Datum seiner Aufführung überliefert ist. Antigono

Auch die Tätigkeit auf dem Gebiet der opera buffa scheint in dieser römischen Zeit eine besonders intensive gewesen zu sein: im selben Jahre 1753 führten die Buffonisten in Paris Jommelli's *„Paratajo“* (Dichter unbekannt) auf.[4]) Paratajo in Paris

---

[1]) Vgl. Fachkatalog der musik.-histor. Abteilung der Intern. Ausstellung für Musik und Theaterwesen (Wien 1892), Fachabteilung Italien S. 159.

[2]) Dazu noch die Worte: *„Spartito originale di Nic. Jommelli. Comprato dal suo parente Dom. Tapica da Don Gius. Sigismondi.“*

[3]) F. Walter, Archiv und Bibliothek des Grofsh. Hof- u. Nationaltheaters in Mannheim II (1899) 205.

[4]) Die Part. bemerkt: *Da rappresentarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753.* Vor der seit dem Theaterbrand von 1902 in Stuttgart verschwundenen Oper *Nitteti* fand sich in der Part. von fremder Hand die Bemerkung, Jommelli

Digitized by Google

Jommelli stand 1753 bereits im Zenith seines Ruhmes. In Italien war die Popularität seines Namens in fortwährendem Steigen und auch im Auslande hatte er seit seinem Wiener Aufenthalt festen Fufs gefafst. In Rom genofs er nach wie vor die Gunst des einflufsreichen Albani und noch höher stieg sein Ruhm, als er im Laufe dieser vier Jahre in die aus der Gesellschaft der Königin Christine von Schweden hervorgegangene Akademie der Arkadier aufgenommen wurde. Er erhielt dabei den Schäfernamen *Anfione Eteoclide.*

Mitglied der Arkadier

Rivalität mit Terradellas

Dafs eine solche angesehene Stellung Anfeindungen aller Art und unerquickliche Rivalitätsstreitigkeiten nach sich zu ziehen pflegt, sollte er ebenfalls am eigenen Leibe erfahren. Sein hauptsächlichster Konkurrent war während dieser Jahre in Rom der um drei Jahre ältere Dom. Terradellas, dem es trotz seiner zahlreichen früheren Bühnenerfolge nicht gelingen wollte, die Gunst des römischen Publikums wiederzugewinnen. Sein *Sesostri* (1751) fiel durch, und dies soll nach den landläufigen Berichten die indirekte Ursache seines frühen Todes, der noch in demselben Jahre erfolgte, gewesen sein. Fast fünfzig Jahre beruhigte man sich bei diesen offensichtlich den Tatsachen entsprechenden Angaben. Da tauchte plötzlich in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im Jahre 1800 ein Bericht auf, der in der sensationellsten Weise Jommelli mit dem frühen Tode seines Mitbewerbers in Verbindung brachte.[1]) Der ungenannte Berichterstatter weifs hier zu erzählen, dafs eine Oper von Terradellas (offenbar der *Sesostri)* einen grofsen Erfolg gehabt habe, dagegen ein gleichzeitiges Werk von Jommelli (wohl die *Ifigenia)* vollständig durchgefallen sei. Unmittelbar darnach habe man Terradellas' Leiche, von Dolchstichen durchbohrt, im Tiber gefunden, und das römische Volk habe auf Jommelli als den intellektuellen Urheber dieses Verbrechens mit Fingern gedeutet. Es sei eine Medaille geprägt worden, worauf Jommelli als Sklave den Siegeswagen des Ermordeten gezogen habe; auf der Rückseite seien die Worte aus einem Jommelli'schen Rezitativ *„Jo son capace"* eingeprägt gewesen.

Dieser Bericht trägt den Stempel sensationellster Erfindung an der Stirne. Weder die für Anekdoten sonst sehr empfänglichen

habe dieses Werk in Paris selbst aufgeführt. Ich vermutete darnach (Kraufs-Abert a. a. O. S. 560) einen Aufenthalt Jommelli's in Paris, eine Vermutung, die sich aber im Hinblick auf die sonstigen Quellen und auf die Tatsachen selbst nicht halten läfst.

[1]) Jahrg. II, 1800, Nr. 24.

Digitized by Google

Notizen Piccinni's, noch sonst ein zeitgenössischer Bericht weifs etwas von dieser Räubergeschichte, die, wenn auch nur die Hälfte davon wahr gewesen wäre, bei dem damaligen Ansehen Jommelli's die ganze musikalische Welt, zumal in Italien, in Wallung gebracht hätte. Ganz abgesehen davon, dafs Jommelli, sehr im Gegensatz zu manchen seiner Kollegen, ein hochachtbarer sittlicher Charakter war, der allen seinen Zeitgenossen mit Wohlwollen, ja zum Teil mit der höchsten Bewunderung begegnete, müfste es doch mehr als wunderbar erscheinen, dafs ein mit einem solchen Verdacht belasteter Künstler noch volle zwei Jahre nach Verübung des angeblichen Verbrechens sich nicht blofs unbehindert, sondern sogar hochangesehen in Rom aufgehalten und eine so andauernd erfolgreiche Tätigkeit entfaltet hätte. Wir haben gesehen, dafs man in Norddeutschland für Jommelli und seine Kunst nicht gerade besonders warme Sympathien hegte;[1]) es ist daher sehr wohl möglich, dafs die Kunde von der Rivalität beider Künstler, die ohne Zweifel den Tatsachen entsprach, während jener 50 Jahre an tendenziöser Entstellung immer mehr zunahm, bis sie schliefslich in dem norddeutschen Blatte in der erwähnten sensationellen Form ans Tageslicht der Öffentlichkeit trat.

Jommelli's internationaler Ruhm blieb in fortwährendem Wachsen. Seine Opern begannen bereits nach England hinüberzudringen[2]) und verschiedene Höfe bemühten sich, ihn für ihre Dienste zu gewinnen. Mattei berichtet von Verhandlungen mit Mannheim, Lissabon und Stuttgart am Ende des Jahres 1753. In Mannheim handelte es sich um die Stelle, die dann im Juli 1753 Ignaz Holzbauer erhielt, bezüglich Lissabon's dagegen kann es sich nur um Opernaufträge gehandelt haben, da der dortige Hof bereits 1752 David Perez engagiert hatte.

Anträge des Auslandes

Stuttgart, die dritte Residenz, die sich um Jommelli bewarb, sollte den Sieg davontragen und zwar deshalb, weil der dort regierende Fürst, Herzog Karl Eugen von Württemberg, der im Frühjahr 1753 in Rom war, die Verhandlungen selbst in die Hand nahm. Er befand sich mit seiner Gemahlin Friederike, einer geborenen Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth, auf einer gröfseren italienischen Reise

Entscheidung für Stuttgart

Herzog Karl in Rom

[1]) S. o. S. 16.

[2]) Burney a. a. O. IV 463 ff. erwähnt die Aufführung des *Attilio Regolo* (1754), der *Andromaca* (= *Astianatte* 1755) und um dies gleich zu erwähnen, des *Vologeso* (1759) in London. Letztere Oper wurde als Pasticcio gegeben, an dem Cocchi, Perez und Jommelli beteiligt waren.

Digitized by Google

Albani als Vermittler

und gedachte die Osterwoche in Rom zuzubringen.[1]) Wiederum war es Kardinal Albani, der bei dieser entscheidenden Wendung in Jommelli's Schicksal seine Hand im Spiele hatte. Er erwies den württembergischen Herrschaften alle erdenklichen Aufmerksamkeiten, sorgte dafür, dafs ihnen bei den Osterzeremonien nichts entging[2]) und vermittelte endlich die persönliche Bekanntschaft zwischen dem Herzog und Jommelli, den Karl Eugen, wie wir sehen werden, als Künstler schon in Stuttgart hatte kennen und schätzen lernen. Infolge der Mifshelligkeiten, welche die Tätigkeit seines bisherigen Oberkapellmeisters Holzbauer und dessen Gattin im Gefolge gehabt hatte,[3]) scheint sich der Herzog bereits mit dem Gedanken vertraut gemacht zu haben, einen Wechsel in der Leitung seiner Hofmusik eintreten zu lassen. Nun gab der Eindruck der Persönlichkeit Jommelli's und die warme Empfehlung seines bisherigen Protektors den Ausschlag.

Ein definitives Engagement Jommelli's kam allerdings vorerst noch nicht zustande, vielmehr erfolgte nur eine Einladung des Herzogs, für den Geburtstag seiner Gemahlin am 30. August die Festoper zu schreiben und die Aufführung persönlich zu leiten, wofür dem Künstler aufser freier Wohnung in Stuttgart und Ludwigsburg, den beiden Hauptopernstätten des Herzogtums, ein Dukaten Tagegeld nebst 30 Kreuzern für seinen Bedienten täglich, sowie ein Reisegeld von 200 römischen Scudi zugesichert wurde.

Abreise nach Stuttgart

Nach kurzer Überlegung ging Jommelli, der in Erinnerung an die Wiener Tage von diesem erneuten Wirkungskreis jenseits der Alpen sich weitere Anregung und Förderung versprach, darauf ein. Am 10. August 1753 kam er im württembergischen Hoflager an.[4])

[1]) Die ganze Reise ausführlich dargestellt in dem Werke: Ein kleinstaatlicher Minister des 18. Jahrhunderts. Leben und Wirken Friedrich Augusts, Frhrn. von Hardenberg. Herausgegeben von einem Mitglied der Familie. Leipzig 1877.

[2]) Vgl. das genannte Werk über Herzog Karl Eugen und seine Zeit, Heft 2. Die beiden Ehen des Herzogs, von Stälin, S. 68.

[3]) Vgl. H. Kretzschmar, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 8, 1902, S. XI.

[4]) Mit diesem aktenmäfsig festgestellten Datum erledigen sich die irrtümlichen Angaben Burney's, der das Jahr 1758, Gerber's, der im A. L. 1748, und Fetis'-Florimo's, die beide 1754 als Ankunftsjahr Jommelli's in Württemberg annehmen.

Digitized by Google

Stuttgart.

Die Wendung, die Jommelli's Opernschaffen in Stuttgart genommen hat, ist ganz wesentlich durch die Stuttgarter Musikverhältnisse auf der einen und durch die künstlerischen Intentionen Herzog Karl Eugen's auf der andern Seite bestimmt worden. Stuttgarter Musikzustände

Die ältere württembergische Musikgeschichte ist bis auf den heutigen Tag von der Forschung sehr stiefmütterlich behandelt worden. Sittard's mehrfach genanntes Werk bildet immer noch die Grundlage, trotzdem es in sehr vielen Punkten, namentlich was die Einreihung der Stuttgarter Leistungen in die großen historischen Zusammenhänge anlangt, dringend der Verbesserung bedarf. Über die Kirchenmusik sind wir wenigstens durch Bossert's[1]) gründliche Arbeit näher informiert, eine kritische Operngeschichte dagegen, die bei der Reichhaltigkeit des urkundlichen Materials hochwichtige Resultate verspricht, bleibt nach wie vor ein dringendes Desiderat.

Immerhin aber geht aus Sittard's Werke zur Genüge hervor, daß seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in der schwäbischen Residenz sich ein reich bewegtes musikalisches Leben entfaltet hat. Vor allem verdient hervorgehoben zu werden, daß seit den Tagen Herzog Ulrich's (1498—1550) die schwäbische Herrscherdynastie den regsten und tatkräftigsten Anteil an der Pflege der Tonkunst genommen und ihre Entwicklung ganz wesentlich mitbestimmt hat. Daß das Stuttgarter Musikleben auch im übrigen Deutschland einen guten Ruf genoß, beweist schon die Tatsache, daß eine ganze Reihe namhafter Tonsetzer — um nur Heinr. Finck, Leonh. Lechner und Ludw. Daser zu nennen — in Stuttgart für kürzere oder längere Zeit ihren Wohnsitz genommen hat. Herzog Ulrich

Freilich spielte sich dieses Musikleben von Anfang an in jenen engen, kleinbürgerlichen Verhältnissen ab, die auch späterhin noch so manchem schwäbischen Künstler, wie z. B. Schubart, zum Verhängnis werden sollten. Auch in musikalischer Beziehung lag Stuttgart weit ab von der großen Heerstraße des Weltverkehrs; es hat niemals, wie die benachbarten Residenzen, den Hochdruck fortdrängender internationaler Einflüsse kennen gelernt. Sein Musiktreiben bildete ein Beschränktheit der Verhältnisse

[1]) Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig von Württemberg, Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge IX, 1900.

Digitized by Google

beschauliches Idyll im Kampfe der grofsen Kunstströmungen der Zeit. Man pflegte die alte, gute Tradition und schritt langsam, in behäbigem Konservativismus fort. Das war freilich kein Boden für Zukunftsmusiker und gewaltige Kunstrevolutionen, wohl aber die gegebene Heimatstätte für zahlreiche hochachtbare Vertreter des soliden deutschen Durchschnittsgeschmacks.

Die deutsche Oper

Nur auf einem Gebiete hat Stuttgart eine Selbständigkeit bewiesen, die seinem nationalem Sinn alle Ehre macht, nämlich dem der Oper.

Wir wissen aus Sittard,[1] dafs der Stuttgarter Hof zu denjenigen gehörte, die sich dem Italienertum nicht ohne weiteres in die Arme warfen, sondern der deutschen Oper in ihren letzten trüben Zeiten immer wieder eine Heimatstätte gewährten.[2] Herzog Eberhard Ludwig (1677—1733) widmete diesen nationalen Bestrebungen ein besonders warmes Interesse; unter ihm brachte es die deutsche Oper unter Kusser und Keiser nochmals zu einer verhältnismäfsig hohen Blüte. Freilich dauerte auch in Stuttgart diese Herrlichkeit nicht lange. Selbst einem Reinh. Keiser gelang es trotz aller Anstrengungen nicht, die deutsche Oper über Wasser zu halten: von 1720 verwischen sich ihre Spuren auch in Stuttgart vollständig.[3]

Immerhin aber war in dieser kurzen Zeit Erhebliches geleistet worden. Die dramatischen Qualitäten jener deutschen Operntexte erheben sich ihrer Mehrzahl nach beträchtlich über den Durchschnitt; vor allem ist die grofse Rolle hervorzuheben, die dem Chor zufällt. Hier war wirklich eine Kunsttradition geschaffen, deren Gedächtnis, mochten die Werke selbst auch von der Bühne verschwinden, doch noch auf lange Zeit hinaus in der Erinnerung der musikalischen Kreise haften blieb.

Eindringen der Italiener

Der württembergische Hof hat demnach der Alleinherrschaft der Italiener einen zäheren Widerstand entgegengesetzt, als die übrigen deutschen Höfe, mit einziger Ausnahme des benachbarten Baden. Aber schliefslich mufste auch er die Waffen strecken. Diese Schwenkung ins italienische Lager vollzog sich bereits unter dem Vorgänger Karl

---

[1]) A. a. O. S. 226 ff.

[2]) Vgl. H. Kretzschmar, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, Sammelbände der J. M.-G. III 292.

[3]) Bei dem vollständigen Fehlen aller Textbücher von 1705 bis auf Jommelli ist es allerdings fraglich, ob der Faden unmittelbar nach Keiser's Weggang abrifs. Sollte *„Der in Syrien triumphierende Kayser Hadrianus“* (Sittard II 3) vielleicht der letzte Ausläufer jener Bestrebungen sein?

Digitized by Google

Eugen's, dem Herzog Karl Alexander (1734—1737). Unter seiner Regierung lag die Opernmusik schon zum gröfsten Teil in den Händen von Italienern. Brescianello trat damals in den Höhepunkt seiner Tätigkeit als Oberkapellmeister ein, als „compositore di musica“ wurde Riccardo Broschi engagiert und 1736 erhielt der Konzertmeister Toeschi den Auftrag, „die zu spielen vorseyende italienische Opera zu entreprenieren.“ [1]) Die vollständige Italienisierung der Stuttgarter Oper schien unabwendbar, da setzte der plötzliche Tod des Herzogs im Jahre 1737 allen diesen Bestrebungen ein jähes Ziel. Die vormundschaftliche Regierung entschlofs sich, mit Rücksicht auf die zerrütteten Finanzen, das gesamte Musik- und Theaterpersonal zu entlassen und sich auf die allernotwendigsten Gesangs- und Instrumentalkräfte für Kirche und Kammer zu beschränken. Von Opernaufführungen konnte natürlich unter diesen Umständen keine Rede mehr sein. [2])

Karl Alexander

Auflösung der Oper

So standen die Dinge, als der junge Herzog Karl Eugen am 20. März 1744 die Regierung selbst übernahm.

Karl Eugen

Das Verhältnis dieses Fürsten zur Musik erfährt in den meisten Darstellungen eine schiefe, ja oft direkt ungerechte Beurteilung. Man lernt ihn meistens nur als einen kaltherzigen Despoten kennen, dem Theater und Musik gerade recht waren, um seinen Sultanslaunen ungehindert die Zügel schiefsen zu lassen, und erblickt in der durch ihn heraufgeführten Glanzzeit der Stuttgarter Oper in letzter Linie einen Ausflufs seiner Prunkliebe und Verschwendungssucht. Aber dieses Urteil ist in seiner Einseitigkeit durchaus falsch, denn es berücksichtigt weder die hohe musikalische Bildung des Herzogs, noch sein bedeutendes angeborenes Talent, seinen scharfen Blick für die treibenden Kräfte im zeitgenössischen Musikleben, noch die warme persönliche Anteilnahme, die er Kunst und Künstlern jederzeit angedeihen liefs. Schon das Engagement eines Holzbauer und Jommelli, sowie die Verhandlungen mit Joh. Stamitz sollten demjenigen, der Karl Eugen's künstlerische Absichten in Zweifel zieht, zu denken geben. Er hatte bei dem tüchtigen Organisten Joh. Stierlin eine gründliche Schulung im Generalbafsspiel erhalten und sich mit der musikalischen Theorie eingehend vertraut gemacht. Er nahm tätigen Anteil an der bescheidenen Kammermusikübung, die während der Vormundschaft am Stuttgarter Hofe stattfand; schon damals trat seine spätere Vorliebe für alle Gattungen der Instrumentalmusik deutlich hervor. Er bildete

[1]) Sittard II 1—3.
[2]) Vgl. Kraufs a. a. O. S. 1f.

Digitized by Google

sich zu einem sicheren Partiturspieler aus und nicht selten kam es vor, dafs er bei den Proben zu einer Sinfonie sich selbst ans Cembalo setzte und das Accompagnement übernahm, ja dafs er mit seinen Karlsschülern ein Orchesterstück selbst einstudierte. Wenn späterhin die Stuttgarter Kapelle als eine der ersten in Europa glänzte, so war dies in letzter Linie des Herzogs Verdienst. Dieses Orchester war sein Stolz und er liebte es, damit auch gelegentlich vor den Italienern selbst zu prunken. Wie grofs sein Interesse an der Pflege der Orchester- und Kammermusik war, beweist einerseits sein Versuch, Joh. Stamitz, dessen Bedeutung er offenbar richtig erkannt hat, 1748 in seine Dienste zu ziehen,[1]) andererseits die Tatsache, dafs er von J. Holzbauer während dessen Stuttgarter Tätigkeit von dramatischen Kompositionen nur „einige Serenaten," dagegen „viele Sinfonien" und andere Kammermusikwerke verlangte.[2]) Ja, noch lange nachher bildeten die von ihm besonders bevorzugten Jommelli'schen Opernsinfonien stehende Nummern in den Aufführungen des Karlsschüler-Orchesters.[3]) Man wird nicht fehlgehen mit der Vermutung, dafs diese Vorliebe des Herzogs für die Instrumentalmusik durch das Beispiel des benachbarten Mannheimer Hofes, mit dem der Stuttgarter in regen künstlerischen Beziehungen stand, weitere Nahrung erhielt.

Mit einer bedeutenden Verstärkung des Instrumentalkörpers setzte denn auch die reformatorische Tätigkeit Karl Eugen's im Jahre 1744 ein.[4]) Das Orchester war der Grundstock, auf dem sich nachher der stolze Bau der italienischen Oper erheben sollte. Italienische Virtuosen wurden engagiert, einheimische Künstler zu ihrer weiteren Ausbildung nach Paris und Italien geschickt. Langsam bildete sich auch ein Stamm tüchtiger Vokalisten, als deren bedeutendstes Mitglied die Cuzzoni 1745—1748 erscheint.[5]) Zu einer stehenden Oper kam es indessen vorerst noch nicht; um diese ins Leben zu rufen, bedurfte es eines zweimaligen Anstofses von aufsen, nämlich der Reise des Herzogs nach Paris im Jahre 1748 und seiner Vermählung mit Friederike von Brandenburg-Bayreuth kurz nachher. Beide Ereignisse stellen einen Wendepunkt nicht allein in der

Herzogin Friederike

---

[1]) Braufs S. 493.

[2]) Vgl. H. Kretzschmar in den Denkmälern deutscher Tonkunst VIII, p. XI (nach Meusel).

[3]) Sittard II 72.

[4]) Das Nähere bei Braufs (a. a. O. S. 486 ff.).

[5]) Vgl. Braufs S. 487.

Digitized by Google

Geschichte der Stuttgarter Oper, sondern indirekt auch im Entwicklungsgange Jommelli's dar.

Die Verlobung des jungen Fürsten war bereits am 21. Febr. 1744 perfekt geworden[1]) und in den vier folgenden Jahren bis zur Hochzeit treffen wir Karl Eugen sehr häufig auf Besuchen bei seinen Schwiegereltern in Bayreuth. Bei dieser Gelegenheit lernte er den glänzenden italienischen Opernbetrieb am Hofe des Markgrafen kennen; seine junge Braut, welche, in der italienischen Tradition ihres Hauses grofs geworden, einen lebhaften Sinn für Musik und Theater an den Tag legte, wufste ihn ganz für die italienische Oper zu gewinnen und seine Absichten zur Errichtung einer Oper in Stuttgart in diesem Sinne zu bestimmen. Sie bildete eine der Haupttriebfedern bei den nunmehr sich rasch realisierenden Opernprojekten des Herzogs.

Da trat, unmittelbar vor der Vermählung, ein zweites Ereignis ein, das allen diesen Bestrebungen eine neue Wendung geben sollte. Vor dem Eintritt in den Ehestand sollte der Herzog nämlich nach dem Willen der Geheimen Räte noch eine Reise nach Paris unternehmen und dadurch „von seinen bisherigen grofsen Strapazen ab und in verschiedenem auf bessere Gedanken gebracht“ werden.[2]) Dieser Aufenthalt am Hofe Ludwig's XV., dem Eldorado so manches kleinen deutschen Potentaten, hat auf das empfängliche Gemüt des Herzogs einen nachhaltigen Eindruck gemacht.[3]) Er sonnte sich im Glanze des französischen Thrones und stürzte sich mit Eifer in den Strudel der Pariser Hoffestlichkeiten. Bei seiner Vorliebe für die Musik ist es nur natürlich, dafs er auch der Pariser Oper sein besonderes Interesse zuwandte. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dafs er damals Rameau'sche Opern gehört hat, und er hätte nicht der aufmerksame und kritische Beobachter sein müssen, der er war, wenn es ihm entgangen wäre, was die Pariser Oper mit ihren Chören, Tänzen und Orchestersätzen vor der ihm bisher allein bekannten italienischen voraus hatte und welcher Zuwachs an äufserem Glanz daraus für seine eigene, neu zu gründende Opernbühne zu erhoffen stand. Auch die dramatischen Qualitäten der französischen Oper konnten seinem scharfen Auge nicht verborgen bleiben. Bald sollte sich herausstellen, welche Früchte diese von den bisherigen Geschichtschreibern höchstens beiläufig erwähnte Pariser Reise für die Entwicklung des Stuttgarter

Die Pariser Reise

[1]) Vgl. Herzog Karl Eugen etc., Heft 2, S. 58.

[2]) S. Ranfft's N. Europ. Fama 157, 29.

[3]) Ausdrücklich betont dies Wagner, Gesch. der Karlsschule (1850) II 9, der daneben auch auf das Vorbild August's III. von Sachsen hinweist.

Digitized by Google

Opernlebens zeitigte. Nicht allein die Einrichtung der französischen Komödie und des Balletts, nicht allein der ganze Zuschnitt des Hofzeremoniells in Stuttgart verrät das französische Muster, auch die italienische Oper selbst sollte, so wollte es der Herzog, durch die Aufnahme französischer Elemente eine Auffrischung erfahren. Das Einzelne darüber wird später näher zu erörtern sein, soviel mag aber jetzt schon bemerkt werden, dafs an dem neuen Operntypus, dem sich Jommelli in Stuttgart zugewandt hat, Herzog Karl einen ganz wesentlichen und nicht zu unterschätzenden Anteil besitzt. Bereits ehe Jommelli in Stuttgart eintraf, war der Herzog über das Wesen der italienischen und französischen Oper wohl unterrichtet und bei seinen regen Beziehungen zum Wiener Hofe erscheint es als ganz ausgeschlossen, dafs er mit den von Durazzo und Genossen vertretenen Ideen nicht ebenfalls bekannt geworden wäre. Es war also eine durchaus reformfreundliche Atmosphäre, welche Jommelli in Stuttgart aufnahm. Die Spuren davon sollten sich gleich in seinen ersten Opern offenbaren.

Die neue Oper

Vorerst freilich mufste der Herzog mit diesen weit ausschauenden Plänen noch zurückhalten. Galt es doch vorderhand, das projektierte Unternehmen überhaupt erst in Gang zu bringen. Das neue Opernhaus[1]) wurde am 30. Aug. 1750, am Geburtstag der Herzogin, mit Graun's *Artaserse* eröffnet; noch zu dieser Vorstellung war man genötigt, vom Bayreuther Hofe Instrumentisten zu entleihen.

Bald aber stand das Institut auf eigenen Füfsen. Am 11. Febr. 1751, dem Geburtstag des Herzogs, hielt Jommelli's Kunst zum ersten Male ihren Einzug auf der Stuttgarter Bühne, und zwar mit dem für Wien geschriebenen *Ezio*.[2]) Aus Wien verschrieb man sich in demselben Jahre auch den neuen Oberkapellmeister Holzbauer, der sich dort als Opernkomponist bereits einen Namen gemacht hatte.[3]) Vor seiner Ankunft aber, im April 1751, hatte schon eine zweite Oper Jommelli's, die *Didone*, ihren Weg nach Stuttgart gefunden. Holzbauer's erste Leistung als Kapellmeister war die Einstudierung des *Ciro riconosciuto*, der einzigen Hasse'schen Oper, die unter Herzog

Jommelli's Ezio

Holzbauer

Jommelli's Didone

[1]) Beschreibung dieses Opernhauses s. Kraufs S. 492.

[2]) Die Vermutung von Kraufs (S. 493) wird durch das erhaltene Textbuch bestätigt. Hier heifst Jommelli noch *Maestro di Capella Napolitano*. Die Besetzung war: Cajet. Neusinger (Valentiniano), Mar. Pirker (Fulvia), Gius. Jozzi (Ezio), Luigia Peruzzi (Onoria), Christoph v. Hager (Massimo), Gius. Paganelli (Varo). Die Besetzung dieser und der folgenden Opern wird nach den erhaltenen Originaltextbüchern angegeben.

[3]) Kretzschmar a. a. O. X.

Digitized by Google

Karl aufgeführt wurde[1]) (11. Febr. 1752), die aber doch insofern für seine Tendenzen bezeichnend ist, als Hasse hier ebenfalls dem Chor nach französischem Muster gröfseren Spielraum verstattet. Auch am Geburtstag der Herzogin erschien in demselben Jahre eine neue Oper, *„Alessandro nell' Indie,"* deren Komponist nicht genannt wird; wahrscheinlich war es die Graun'sche Komposition, die am 21. Dez. 1744 in Berlin ihre erste Aufführung erlebt hatte.[2]) Im Karneval des Jahres 1753 aber trat Jommelli wieder auf den Plan und zwar erstmals mit einer Neuschöpfung, nämlich der ersten Bearbeitung des *„Fetonte"* nach dem Texte Villati's, die am 11. Februar zur Aufführung kam.[3])

Jommelli's Kunst war demnach dem Stuttgarter Hofe längst keine unbekannte Gröfse mehr, als er nach Holzbauer's Entlassung im August 1753 in Stuttgart eintraf. Mit deutlicher Tendenz auf seinen neuen Brotherrn wählte er als erstes unter seiner persönlichen Leitung in Szene zu setzendes Werk Metastasio's *„Clemenza di Tito"* (30. August).[4]) Clemenza di Tito

Am 21. November 1753 erfolgte seine definitive Anstellung. Sein Gehalt, das dem Kirchenrate zur Last fiel, betrug zunächst 3000 Fl., halb in Geld, halb in Naturalien, es erreichte also eine Höhe, die der Besoldung der drei vorangegangenen Kapellmeister Brescianello, Hardt und Holzbauer ungefähr gleichkam. Seiner Frau wurden für den Fall seines Todes 750 Fl. Wittwenpension in Aussicht gestellt.[5]) Dazu kamen aber im Laufe der Zeit noch verschiedene Zulagen an Wein, Holz und Fourage hinzu, so dafs sein Einkommen sich 1767 auf etwa 6100 Fl. belief, abgesehen von der ihm nach jeder neuen Oper Anstellung

---

[1]) Das Textbuch gibt folgende Besetzung: C. Neusinger (Astiage), M. Pirker (Mandane), Gius. Jozzi (Ciro), Gius. Paganelli (Arpago), Ros. Holzbauer (Arpalice), Francesco Trebrer (Mitridate), Chr. v. Hager (Cambise).

[2]) Die Holzbauer'sche Komposition, an die Kraufs S. 494 denkt, ist weit später für Italien geschrieben worden. Über Graun vgl. Alb. Mayer-Reinach in den Sammelbänden der J. M.-G. I 460, und C. Mennicke a. a. O. 526.

[3]) Besetzung: Mar. Pirker (Libia), Gius. Jozzi (Epafo), Ros. Holzbauer (Teone), Gius. Sidotti (Fetonte), Chr. v. Hager (Merope), C. Neusinger (Sole), Paganelli (Arbace), Fr. Trebrer (Proteo).

[4]) Besetzung nicht erhalten. Sittard irrt, wenn er diese Oper (II 211) ins Jahr 1754 setzt.

[5]) Diese Frau wird nur bei Jommelli's Anstellung und Entlassung in Stuttgart erwähnt. Näheres wissen wir über diese Ehe nichts; nur dafs die Frau keine Sängerin war, scheint festzustehen.

Digitized by Google

vom Herzog zugestellten, mit 100 Zechinen angefüllten goldenen Tabatière.[1])

Wirkungskreis

Der Wirkungskreis des neuen Oberkapellmeisters war sehr ausgedehnt, zumal da die Stellen Brescianello's und Hardt's nicht wieder besetzt wurden. In den Akten nennt er sich stets *„Musikdirektor und Oberkapellmeister"*, zum Zeichen dafür, dafs ihm die kirchliche Musik ebenso unterstand, wie die weltliche. Was die Kirchenmusik anlangte, so hatte er die Oberleitung über den protestantischen Kultus sowohl als über den katholischen. Die Kirchenmusik in beiden Gottesdiensten, die Bestellung der Sänger, die Prüfung der eingereichten Kompositionen[2]) und endlich auch die Reparatur und Neuanschaffung der Orgeln[3]) lag in seinen Händen, ganz abgesehen von der regen Tätigkeit, die er selbst in Stuttgart auf kirchenmusikalischem Gebiete entfaltete.

Der Herzog selbst freilich war, obwohl er auch die Ausführung der Kirchenmusik aufs genaueste überwachte, mit seinem Herzen durch-

[1]) Diese Gehaltsangaben nach Kraufs S. 495.

[2]) In einem Aktenstück des Stuttgarter Staatsarchivs von 31. Okt. 1760 bittet Jakob Sänger unter ausdrücklicher Beziehung auf Jommelli um die Erlaubnis, mit dem 1. Advent einen neuen Kirchenjahrgang komponieren zu dürfen.

[3]) Dafs Jommelli auch auf diesem Gebiete mit Nachdruck vorging, beweist sein Gesuch an den Herzog vom 21. Mai 1754 [Kgl. Staatsarchiv]: Durchlauchtigster Herzog, gnädigster Fürst und Herr! Ew. hochf. Durchlaucht den mündlichen *Rapport* zu erstatten, habe die Gnade gehabt, wie dafs das Orgel Werckh in Dero allhiefsigen Hof *Capell*, welches anfänglich durch einen nicht wohl erfahrnen Meister gestellt, defshalben zur Verantwortung gezogen und mit etlichen Jahren schon über 700 fl. *reparations*-Costen angewandt worden seyn und doch in solch *miserablem* Stand befindlich, dafs nach meinem u. -tänigsten Erachten solches nimmer *meritiere*, nur das wenigste an die *Reparations* Cösten weiter anzuwenden, Und *casu quo* nicht nur keinen Bestand haben, sondern auch gar wohl soviel erfordern würde, dafs man beynahen ein tüchtiges neues werckh davor stellen könnte. Dahero nötig wäre, dafs man das erkundigte, dem Hof *Cantor* Stözel in Stuttgart angehörige ein musterhaftes Werckh seyn und in 2 *Clavier*, 1 *pedal* und 10 Register bestehe, zu einer *Music* vollständig tauglich seyn solle und um einen passirlichen Preifs pro 750 fl. paar geltt sambt der Cost *Logis*, bifs solches gestellt und der dazu benöthigten 2 bifs 3 Fuhren erlafsen, vor die Tüchtigkeit des Werckhs aber *garantie* leisten, auch sofern solches nicht, wie Er Stözel *promittiert*, sich befinden würde und ich mit guthem gewifsen es nicht also und Just erkennen könnte, auf seine Cösten anhero gestellt habe und wieder annehmen wolle, erkannt. Und damit auf nechste Pfingst *Ferien* die *Music* gehalten werden könnte, Ohnverzüglich damit vorgefahren werden müste, auch defshalben gehörigen Orths gdgste Befehle ergehen zu lassen. Womit etc.

u. -tänigster gehorsamster *Music Director* und Ober Capellmeister
Nicolaus Jommelli.

Digitized by Google

aus auf Seiten der Oper. Und hier erhielt Jommelli eine Machtfülle, wie sie nur wenigen seiner Landsleute an deutschen Fürstenhöfen zu teil geworden ist. Schubart hatte Recht, wenn er sagte, dafs am württembergischen Hofe Jommelli wie ein Hecht die kleinen Fische alle verschlinge, oder stolz, wie Cäsar, keinen Pompejus neben sich dulde.[1]) Zwar behielt sich der Herzog, gleich seinem französischen Vorbild, die letzte Entscheidung, namentlich auch in der Wahl der zu komponierenden Stoffe vor; auch bei der Gestaltung der Opern hat er, wie noch zu zeigen sein wird, ein entscheidendes Wort mitgesprochen. Aber was die Ausführung anlangte, so konnte Jommelli nach vollem Gutdünken schalten und walten, eine Freiheit, die sich nicht allein auf die Direktion des Orchesters, sondern auch auf die Angelegenheiten der gesamten Bühnenverwaltung erstreckte.[2]) Beim Engagement eines jeden Sängers und Instrumentisten gab seine Stimme den Ausschlag. Ja, der Herzog sorgte überdies auch noch dafür, dafs er den Zusammenhang mit seiner italienischen Heimat nicht verlor. Denn abgesehen davon, dafs er ihn mit seinem Orchester gelegentlich selbst mit nach Italien nahm, gewährte er ihm alle drei Jahre einen sechsmonatlichen Urlaub nach Italien. Diese Angabe Mattei's[3]) wird durch die Tatsache bestätigt, dafs Jommelli während seiner Stuttgarter Zeit verschiedene Werke für italienische Bühnen geschaffen hat. Offenbar hatte jener Urlaub noch den Nebenzweck, Jommelli Gelegenheit zu geben, die Fühlung mit dem Nachwuchs der italienischen Gesangs- und Instrumentalkräfte aufrecht zu erhalten.

Direktion der Oper

Die Art, wie Jommelli diese ungeheure Machtfülle benutzt hat, stellt ihm als Menschen, wie als Künstler ein glänzendes Zeugnis aus. Der fabelhafte Aufwand finanzieller Mittel,[4]) der für jede seiner Opern auf Befehl des von der Opernleidenschaft völlig erfüllten Fürsten und unter fortwährendem stillem Protest des schwer bedrückten Ländchens in Szene gesetzt wurde, mufste — das sah Jommelli selbst sehr bald ein — eine erhebliche Gefahr für die rein künstlerische Seite seiner Schöpfungen nach sich ziehen. Die Oper drohte mehr

---

[1]) Ges. Schr. I 155.

[2]) Wagner, Gesch. der Karlsschule (Würzburg 1856) nennt Jommelli direkt „Oberregisseur“ (II 12).

[3]) A. a. O. Übertrieben ist dagegen die Behauptung, der eifersüchtige Herzog habe die Benutzung dieses Urlaubs nicht gerne gesehen und Jommelli deshalb bis 1769 auf jenes Recht überhaupt verzichtet.

[4]) Bereits für die Aufführung der *Clemenza di Tito* wurden 3745 Fl. 35 Kr. aufgewandt, s. Kraufs S. 494.

Digitized by Google

und mehr dadurch den Charakter eines Ausstattungs- und Spektakelstückes anzunehmen. Unter Aufbietung all seines Könnens und all seiner Energie und Selbstkritik hat Jommelli diese Klippe mit Glück zu umgehen verstanden. Er erkannte sehr wohl, welche Pflichten ihm diese Masse von Rechten auferlegte und liefs es sich angelegen sein, dafs die musikalische Seite seiner Opern mit ihrer Ausstattung und den Virtuosenleistungen der Gesangskräfte zum mindesten gleichen Schritt hielt. Ja, er suchte unter Einsetzung seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit dahin zu wirken, dafs alle die Faktoren, die beim Zustandekommen dieser Aufführungen beteiligt waren, sich schliefslich zu einer Gesamtwirkung vereinigten, bei der keines der einzelnen Elemente im Vordergrund stand, sondern jedes Teil am andern hatte. Er hat dieses Ziel nicht mit einem Schlage erreicht; wir werden vielmehr sehen, wie er auch noch in Stuttgart nach den verschiedensten Richtungen hin experimentierte, bis ihm schliefslich das seinem Geiste vorschwebende „Gesamtkunstwerk" gelang. Schubart berichtet darüber:[1] „Er studierte seinen Dichter, verbesserte ihn oft, wie dieses bei Verazi oft sonderliches Bedürfnis war, kannte die Sänger, das Orchester, die Hörer mit ihren Launen, selbst den Ort, wo er seine Opern aufführte, nach den Wirkungen des Schalls, und schmolz sie durch die genauesten Verabredungen mit Maschinist, Dekorator und Ballettmeister in ein grofses Ganzes zusammen, das des kältesten Hörers Herz und Geist erschütterte und himmelan lüpfte." Schon aus diesen Tatsachen hätte man längst entnehmen können, dafs es sich hier nicht um schablonenmäfsig zusammengeschriebene Opern handelt, sondern um Kunstwerke, in denen ein starker künstlerischer Wille alle Elemente zusammenfafste, um das immer noch zu Recht bestehende Renaissanceideal in die Wirklichkeit überzuführen.

„Gesamtkunstwerk"

Geburtstag des Herzogs

Alsbald nach seiner endgiltigen Anstellung begann Jommelli mit der Neuordnung der Verhältnisse. Seine vornehmste Aufgabe war, für den Geburtstag des Herzogs (am 11. Februar) und der Herzogin (am 30. August) eine neue Oper zu schreiben und in Szene zu setzen. Da der herzogliche Geburtstag in die Karnevalszeit fiel, so bildete er von selbst den Mittelpunkt all der glänzenden Festveranstaltungen, die sich gelegentlich über 14 Tage hin erstreckten.[2] Die Operntage

[1]) Ges. Schr. I 92.

[2]) Vgl. hierüber J. Uriot, Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bei Gelegenheit des Geburtsfestes etc. den 11. und die folgenden Tage des Hornung 1763 angestellet worden, Stuttgart, Cotta 1763. A. Zoller, Ein Karneval in Stuttgart (1762), in der „Europa" von 1837, 337ff.; Hänle, Württ. Lustschlösser (1847) I 228ff.; A. v. Pfister, Herzog Karl Eugen und seine Zeit, Heft 2, 103ff.

während des Karnevals waren der Dienstag und Freitag; von 1766 an kam Mittwochs und Sonnabends, abwechselnd mit der französischen Komödie, noch die opera buffa zum Wort. Dazwischen aber fanden Redouten, Maskenbälle, Konzerte und andere Festveranstaltungen statt, bei denen Jommelli's Kunst ebenfalls mehr oder minder in Anspruch genommen wurde.[1])

Der Schauplatz dieser Feste war aber nicht allein Stuttgart, sondern auch Ludwigsburg, die zweite Residenz, wohin 1764, nach dem Zerwürfnis des Herzogs mit seiner Hauptstadt, das ständige Theater verlegt wurde. Auch Tübingen und die Bühnen der Schlösser Grafeneck und Solitüde (bei Stuttgart) kommen für die Zeit der Wirksamkeit Jommelli's in Betracht.[2]) Ludwigsburg Tübingen Grafeneck Solitüde

Diese Opernaufführungen standen unter beständiger Kontrolle des Herzogs. Er erschien nicht allein bei den Aufführungen, sondern auch während der Proben. Kostüme, Dekorationen, Maschinerien, selbst die Instrumente der Musiker unterlagen seiner persönlichen Begutachtung. Auch während der Vorstellungen selbst waren die Mitglieder der Bühne und des Orchesters vor seinem unerwarteten Erscheinen niemals sicher.

Es ist für Jommelli's künstlerische Intentionen sehr bezeichnend, dafs er seine Hauptaufmerksamkeit in erster Linie der Verbesserung und Vervollständigung seines Orchesters gewidmet hat. Über dieses berühmte Orchester ist seit Schubart und hauptsächlich im Anschlufs an seine Angaben so viel und eingehend, zuletzt von R. Kraufs,[3]) geschrieben worden, dafs ich hier für eine nähere Charakteristik der einzelnen Künstler auf dieses Werk verweisen und mich mit einer summarischen Zusammenstellung der Orchesterbesetzung zu Jommelli's Zeiten nebst den allmälich erfolgten Personalveränderungen begnügen kann. Diejenigen Mitglieder, die Jommelli aus der früheren Zeit übernahm, sind mit einem Stern bezeichnet. Es ergiebt sich dabei folgendes Bild: Orchester

Konzertmeister: Franz Pirker* (1752—1756), Giov. Batt. Bianchini* (seit 1748), Pasquale Bini (1753), Joh. Mich. Böhm* (bis 1755).

Violinisten: Ant. Lolli (1758—1774), Pietro Nardini[4]) (1763—1768), Flor. Deller* (1751—1771), Phil. Dav. Stierlin*, Glanz*,

[1]) Kraufs S. 496.
[2]) Ebenda S. 499f.
[3]) S. 505ff.
[4]) Wurde später Konzertmeister.

Digitized by Google

Dunz*, Louis Malter (bis 1755), Andr. Kurz*, Joh. Martial Greiner (1753—1773), Pietro Martinez[1] (1755—1774), Piero Pierri (seit 1753), Luigi Schiassi (seit 1754), Ang. Giura, Ang. Vio, Pio Meroni, Luigi Baglioni (beide bis 1774), Gravina, Ang. Emiliani, Pietro Poli, Bigazzi, Manfredi*, Liverti, Nardi, Olivier, Potenza, Gaet. Lolli, Joh. Ant. Hutti, Joh. Rossi, Raf. Aprile, Hch. Hetsch, Stenz, Haindel, Fr. Schiemer.

Bratschisten: Himmelreich, Fischer, Herdtlin.

Viola di gamba und Violoncello: Joh. Hch. Botthoff* (1747—1762), Radauer* (bis 1755), Eberhard Malter (seit 1746), Planti (bis 1760), Ign. Voschitka (seit 1760), Ag. Poli (seit 1762), Bonsold (seit 1768), Jahn jun*.

Contrabaß: Joh. Rösler*, Johs. Stierlin*, Jahn sen.*, Ang. Conti (bis 1763), Gasparo Giannini (1759—1766), Scotti (1766—1768), Cand. Passavanti (1762—1774).

Oboe: Juan Bapt. Plà (1755—1768), Joseph Plà (1759—1762), Vittorino Colombazzi (1762—1768), Ant. und Carlo Besozzi (1758—1759), Ign. Ciceri* (bis 1755), Ad. Friedr. Kommerell*, Christoph Hetsch*.

Flöte: Joh. Friedr. Taube* (bis 1766), Enslin (1755—1763), Hch. Hetsch (zeitweilig), W. Fr. Steinhardt (1763—1774), Augustinelli (seit 1768).

Hörner: Midlars*, Fr. Spurni*, Zschakke* (bis 1759), Zobel*, J. J. Rudolph (1761—1766), Joh. Nifsle (1766—1773), Reinert, Bachmann.

Fagotte: Schwarz, Bart (erst seit 1768; da aber auch die früheren Jommelli'schen Opern zum Teil Fagotte vorschreiben, so waren entweder jene beiden schon vorher im Amte oder man nahm die erforderlichen Kräfte aus der Militärmusik).

Trompeten und Pauken: von der Militärmusik gestellt.

Cembalo: Jakob Sänger*, Joh. Friedr. Seemann (1759—1775).

Laute: Frau Spurni* (bis 1755), Dom. und Gius. Cola (1760—1761, Vertreter des „Calascione", aber wohl kaum im Orchester verwandt).

Die Zahl der Orchestermitglieder betrug 1755: 24, 1757: 32,[2] 1758: 38, 1767: 47, wobei jedesmal noch eine Anzahl von Militärmusikern, vor allem Trompeter und Pauker, gelegentlich aber auch Vertreter der übrigen Blasinstrumente, hinzuzurechnen sind.

---

[1]) Später Konzertmeister.

[2]) Vgl. auch Marpurg, Histor.-krit. Beiträge, III 65.

Digitized by Google

Was das Streichorchester anbelangt, so ist, verglichen mit andern zeitgenössischen Instrumentalkörpern, z. B. dem Dresdener Orchester vom Jahre 1753/54[1]), die geringe Zahl der Bratschenspieler auffällig; zeitweilig (1767/68) wird hier nur der eine Himmelreich genannt. Da nun aber in Jommelli's Partituren die Bratschen keineswegs durchaus mit den Celli und Bässen gehen, so mufs man hier auf die gelegentliche Zuziehung von Hilfskräften aus den Reihen der Violinisten schliefsen; für gewöhnlich mag wohl Botthoff, als „Musikus von der Viola di Gamba und Violoncello" eingesprungen sein. Cello und Bafs waren, wie die Zusammenstellung zeigt, für gewöhnlich je vierfach besetzt. Von Interesse ist dabei eine noch erhaltene Eingabe Jommelli's[2]) vom 16. Nov. 1754, welche die Beschaffung eines neuen „Violon oder Contro Bafs" beanträgt, mit der Begründung, dafs „bey gegenwärtigem Systema und *Disposition* der hfl. *Musique*" unumgänglich 4 Violoni notwendig seien. Von den vorhandenen aber seien zwei fünfsaitig, also nur von kundiger Hand zu spielen, einer ein Münchner, ein vorzügliches Instrument, einer aber „fast unbrauchbar". Der fürstliche Kirchenrat hat denn auch den neuen Kontrabafs auf seine Rechnung übernommen, freilich nicht ohne dafs Jommelli dabei eine gelinde Vermahnung erhalten hätte.[3])

Von den Bläsern sind Oboen und Hörner am stärksten besetzt; durchschnittlich war auch hier die Vierzahl die Regel. Die Flöte dagegen war nur doppelt vertreten; für die Zeit von 1766—1768, wo Steinhardt allein genannt wird, mufs man im Hinblick auf die Jommelli'schen Partituren wiederum einen Sukkurs aus den Reihen der Militärmusik annehmen. Dasselbe gilt, wie schon bemerkt, vom Fagott. Denn dafs dieses Instrument ebenfalls vertreten war, und zwar schon vor 1768, wo die Namen seiner Spieler erstmals auftauchen, beweist, ganz abgesehen von den Partituren Jommelli's, die Tatsache,

---

[1]) Vgl. C. Mennicke a. a. O. 270.

[2]) Akten des Kgl. Staatsarchivs Stuttgart.

[3]) Ebda. Aktenstück vom 29. Nov. 1764: „Demnach man von fürstl. Ober-Marschallen Ambt aus *sub hodierno* dem fürstl. Kirchenrath p. Extr. prot. ersuchet, dafs die zum Gebrauch der *Musique* von dem *Music Directore* und Ober Capellmeister Jomelli bereits bestellten 1 *violon* pro 40 und 2 *Fagots* pro 20 fl. an besagten Jomelli von fürstl. Kirchen Kastens Verwaltung zu weiterer Besorgung bezahlt werden möchten; So wird Ihme *Music Directori* und Ob. C. M. hievon die nachricht und dabey zu erkennen gegeben, dafs er in Zukunfft jedesmahl vorhero, ehe er dergleichen Bestellungen mache, dem fürstl. Obermarschallen Ambt die Anzeige davon zu thun habe, damit hierunter die Ordnung *observiert* werde" (Decret. in Cons. Aul. 29. Nov. 1754).

Digitized by Google

dafs er schon 1754 zwei neue Instrumente dieser Art anfertigen liefs.[1]) Klarinetten fehlen gänzlich.

Die Zahl der Trompeter wird 1755 auf sechs angegeben, die der Pauker auf zwei, eine Besetzung, die wohl auch später nicht überschritten worden ist. Was endlich die Akkordinstrumente anlangt, so ist von Wichtigkeit, dafs die früher im Stuttgarter Orchester reichlich vertretenen Lauteninstrumente 1755 mit der Entlassung der Lautenistin Spurni gänzlich verschwanden, offenbar auf Jommelli's eigene Veranlassung, und ihre Aufgabe auf das Cembalo überging, das gelegentlich bis zu drei Exemplaren in seinem Orchester vertreten ist.

Dieses Orchester zeigt im Vergleich zu dem schon erwähnten Dresdener eine schwächere Besetzung der Holzbläser dem Streichkörper gegenüber; es nähert sich dagegen im Klangcharakter der Mannheimer Hofmusik, deren Zusammensetzung aus dem Jahre 1756 Marpurg überliefert hat,[2]) eine Tatsache, die für Jommelli's Beziehungen zu Mannheim nicht ohne Bedeutung ist.

Die vorzügliche Qualität der einzelnen Spieler wird bereits von Schubart hervorgehoben, ebenso die Gepflogenheit Einzelner, gelegentlich ihren Part selbständig zu kolorieren.[3]) Ob freilich das überschwängliche Wort von der „Welt von Königen, die keine Herrschaft haben," das Richtige trifft, ist bei der bald näher zu schildernden Direktionsmethode Jommelli's und bei dem straffen Regiment, das er in seinem Orchester zu führen pflegte, zum mindesten zweifelhaft.

Gesangskräfte

Die Gesangskräfte, über die Jommelli in Stuttgart verfügte und die er zum grofsen Teil selbst engagiert hat, waren folgende:

1. **Prime donne.** Hier übernahm Jommelli zunächst die seit 1749 in württembergischen Diensten stehende Marianne Pirker; ihr folgte nach ihrer Katastrophe im Jahre 1756 Frau Masi-Giura, die Jommelli bereits von Italien her kannte (bis 1768). Seit 1760 trat ihr Monica Buonani zur Seite (bis 1772). Bis 1755 wirkte aufserdem noch die aus der früheren Zeit stammende Luisa Peruzzi mit.

2. **Seconde donne:** Luise Pirker, die Tochter Mariannens (bis 1760); ihr folgten Henrika Dorothea Herdtlin, 1759 Marianne Imer,

---

[1]) Vgl. die vorhergehende Anmerkung.

[2]) Beiträge II, 567: 20 Violinisten, 4 Braccisten, 4 Violoncellisten, 2 Contrabassisten, 2 Flöttraversisten, 2 Oboisten, 2 Fagottisten, 4 Waldhornisten, 12 Trompeter und 2 Pauker.

[3]) Ges. Schr. I 94.

Digitized by Google

1761 Anna Lorio, 1766 Anna Cesari-Seemann, zeitweise auch Maria Hüllmandel und Mar. Josefa Maccherini.

3. **Primi uomini** (Kastraten): Gius. Jozzi (1750—1757), Gius. Paganelli (1751—1775), Francesco Bozzi (1753—1761), Francesco Guerrieri (1754—1772), Ferd. Mazzanti (1758—1778), Francesco Ciacheri (1761—1763), Gaet. Guadagni (1761—1763), Ant. Gotti (1763—1764), Pietro Santi (Kontraaltist, 1763—1764), Gius. Aprile (1763—1769), Pasquale Potenza (1764—1766), Giov. Maria Rubinello (1766—1772).

Tenöre: Christoph von Hager (1751—1759), Arcang. Cortoni (1759—1769), Cajetan Neusinger (1744—1768), Ant. Pini (1762), Ant. Prati, Salvatore Cassetti (1768—1769).

Bässe: Franz Trebrer (1747—1755), Joh. Balthasar Enslin (seit 1744).

Im Jahre 1766 wurde die *opera buffa* mit eigenem Personal eingerichtet, dessen Mitglieder aber gelegentlich auch zu den seriösen Opernaufführungen herangezogen wurden. Hierbei wirkten zu Jommelli's Zeiten mit: die Sängerinnen Catharina Bonafini, Mad. Maria Anna Valsecchi-Rusler, Mad. Violanti-Cosimi und Mad. Brig. Anello, die Tenöre Gius. Cosimi und Luigi Righetti (kürzere Zeit auch Anjolli und Berera) und die Bässe Antonio Rossi und Gabriele Messieri. Opera buffa

Was endlich das *Ballett* anlangt, so stand Jommelli insofern zu ihm in keinen direkten Beziehungen, als er die Komposition der in seine grofsen Opern eingelegten Ballette nicht selbst übernahm, sondern seinen Orchestermitgliedern Rudolph und Deller überliefs. Trotzdem bestanden zwischen dem Italiener und dem Franzosen J. G. Noverre, der von 1760—1767 der Stuttgarter Bühne angehörte, enge Beziehungen, die, auch wenn sie uns nicht von Schubart direkt bezeugt wären,[1]) aus der Lage der Dinge sich ohne weiteres ergeben müfsten. Was Noverre für die Opernkunst Jommelli's bedeutete, wird bei der Besprechung der Werke zu erörtern sein, soviel mag aber jetzt schon erwähnt werden, dafs von dem Beginn seiner Tätigkeit ab die Zwischenaktsballette nicht mehr, wie vordem, mit der Oper in keinem Zusammenhang standen, sondern in ideelle Beziehung zu ihrem Sujet traten und damit die offenkundige Tendenz verfolgten, den Gesamteindruck des Ganzen zu steigern und zu vertiefen. Ballett Noverre

[1]) S. o. S. 68, Anm. 1.

Digitized by Google

Es war kein Wunder, dafs die beiden verwandten Geister, Jommelli und Noverre, sich in den sieben Jahren ihres Zusammenwirkens zu gemeinsamen Zielen vereinigten, denn auch Noverre war, wie Jommelli, auf seinem Gebiete finanziell unumschränkter Herrscher. Von 1760 an mehren sich, ganz augenscheinlich unter Noverre's Einflufs, die in Jommelli's Opern eingeflochtenen Tänze, Gruppierungen und Aufzüge, bei denen das Bestreben unverkennbar ist, sie aus der Handlung selbst organisch herauswachsen zu lassen und die infolgedessen auch in der Musik verschiedene charakteristische Stücke ins Leben gerufen haben. Auch nach Noverre's Abgang suchte sein Schüler Dauvigny, wie wir aus den Tänzen des Jommelli'schen *Fetonte* erkennen können, das Erbe des Meisters, freilich mit ungleich weniger Geschick, zu bewahren und weiterzubilden.

Dichter — Weit weniger Glück hatte Jommelli mit dem Poeten, den ihm der württembergische Hof zur Seite stellte, dem Hofdichter Mattia Verazi, auf den später noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.[1]) Ihm zur Seite traten Tagliazucchi und dessen Nachfolger Gaet. Martinelli, der die Texte zu Jommelli's Buffoopern verfafste.

Festkantaten — In die Dichtung der von Jommelli ebenfalls in grofser Anzahl gelieferten *Festkantaten* teilten sich aufser Metastasio selbst die drei genannten Hofdichter. Wir können ihre Arbeit nach dieser Richtung hin noch an verschiedenen erhaltenen Texten nachprüfen. Ihre Licenzen leisten an Vergötterung des Herrscherhauses das Menschenmögliche. Von der Musik ist freilich kein Stück erhalten, so wenig wie von den Prologen, die einzelnen Opern voraufgingen.

Catone — Nach der *Clemenza di Tito* liefs Jommelli am 30. Aug. 1754 eine ältere Oper aus der Wiener Zeit, den „*Catone in Utica*“[2]) im Stuttgarter Operntheater[3]) folgen.

Pelope — Das Jahr 1755 dagegen brachte zwei neue Schöpfungen, deren Texte von Verazi stammten, nämlich: „*Pelope*“ am 11. Februar[4]) und

---

[1]) Über dessen Lebensgang vgl. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe (Leipzig 1898), S. 131. Erst von 1756 an trat Verazi offiziell in kurpfälzische Dienste.

[2]) Besetzung: Chr. v. Hager (Catone), Gius. Jozzi (Cesare), M. Pirker (Marzia), Fr. Bozzi (Arbace), L. Pirker (Emilia), Gius. Paganelli (Fulvio).

[3]) Sittard (II 74) nennt Ludwigsburg, wird aber durch das erhaltene Textbuch widerlegt.

[4]) Besetzung: Hager (Toante), M. Pirker (Ippodamia), Jozzi (Pelope), Guerrieri (Fenicio), L. Pirker (Erifile), Paganelli (Cidippo), Bozzi (Argiro), Neusinger (Nettuno). Fétis a. a. O. nennt die Oper irrtümlich *Penelope*, Sittard macht (II 74) ebenfalls ein Femininum daraus.

Digitized by Google

„Enea nel Lazio“ am 30. August,[1]) beide auf dem „Hochfürstlichen Schauplatz in Stuttgart,“ wie die Textbücher angeben, aufgeführt. Letztere Oper scheint besondere Gnade vor den Augen des Herzogs gefunden zu haben, denn elf Jahre später, am 6. Januar 1766, wurde sie in Ludwigsburg von Neuem gegeben. Im selben Jahre 1755 aber entstand die Festserenade *„Il giardino incantato“ („Le jardin enchanté“)* zur Feier eines Festes, das der Herzog seiner Gemahlin und Schwägerin zu Ehren gab. Es war eines jener Feststücke, bei denen Hof und Adel selbst mitwirkten: am Schlufs der Gesänge traten der Herzog und sein Gefolge hinter den verzauberten Bäumen hervor.[2]) Auch dieses Spiel wurde 1761 wiederholt. Das Jahr 1756 brachte zunächst am 11. Februar die Neueinstudierung der Wiener *„Merope“*,[3]) dann am 30. August den bereits 1749 für Rom geschriebenen *„Artaserse“*.[4]) Enea Giardino incantato Merope Artaserse

Im Herbste dieses Jahres trat infolge der Trennung der herzoglichen Ehe auch für das Theaterleben eine gewisse Wendung ein. Marianne Pirker scheint dabei eine gewisse, noch nicht allseitig aufgeklärte Rolle gespielt zu haben;[5]) sicher ist nur, dafs die in fortwährendem Steigen begriffene Maitressenwirtschaft des Herzogs die Hauptschuld an dem Zerwürfnis trug. Damit war der Herzog aller Fesseln endgiltig ledig und seine Leidenschaft für Kunst und Künstlerinnen erreichte jetzt erst ihren Höhepunkt, dem freilich vom Jahre 1767 an eine für Oper und Personal um so verhängnisvollere Reaktion folgen sollte.

Das Jahr 1757 brachte, soweit wir sehen können, kein neues Werk von Jommelli. Der Grund hiervon liegt offensichtlich in einer Urlaubsreise nach Italien. Denn in dieses Jahr fallen die Opern: *„Temistocle“* für Neapel (S. Carlo)[6]) und höchstwahrscheinlich *„Creso“* für Rom (T. Argentina). Der Textdichter der ersteren Oper ist Metastasio, der des *„Creso“* anonym. Dagegen führte Jommelli am 6. Januar

---

[1]) Besetzung: Hager (Latino), M. Pirker (Lavinia), Jozzi (Enea), Guerrieri (Turno), L. Pirker (Giuturna), Paganelli (Mezenzio), Bozzi (Aceste). Vgl. Sittard II 75ff.

[2]) Inhaltsangabe und Besetzung bei Sittard II 74f. Vgl. Kraufs 504.

[3]) Sittard II 84.

[4]) Besetzung: Guerrieri (Artaserse), M. Pirker (Mandane), Hager (Artabano), Jozzi (Arbace), L. Pirker (Semira), Bozzi (Megabise). Vgl. Sittard II 78.

[5]) Vgl. Stälin a. a. O. 70f.

[6]) Aufgeführt am 18. Dez. Besetzung: Giov. Manzuoli (Serse), Greg. Babbi (Temistocle), Ferd. Tenducci (Lisimaco), Gugl. Ettore (Sebaste), Cat. Pilaja (Aspasia), Margh. Mergher (Rossane), Geltrude Landini (Neocle). Vgl. Florimo II 236f.

Tito Manlio 1758 wieder eine frühere Oper, den *„Tito Manlio“* auf[1]) und schrieb für
Asilo d'amore den Karneval das theatralische Freudenspiel *„L'asilo d'amore“ („Die Freystatt des Amors“)* von Metastasio als Einleitung zu der Wiederholung des *Ezio* am Geburtstage des Herzogs.[2]) Das Jahr 1758 aber ist auch noch nach anderen Richtungen hin von Bedeutung geworden, vor allem durch die Eröffnung des *Opera- und Komödienballetts*, das die Finanzen des Hofes bald nicht weniger stark belasten sollte, als die italienische Oper. Der Boden dafür war durch die Tänzerin del Agatha, die einflufsreiche Maitresse des Herzogs, wohl vorbereitet worden. Mit der Begründung des allmählich auf 14 Tänzer und 16 Figuranten steigenden Balletts stand die Erweiterung des 1750 erbauten Stuttgarter Opernhauses, bei der Jommelli ebenfalls seine Hand im Spiele gehabt haben dürfte, in Verbindung.

Mit der Eröffnung dieses neuen Theaters beginnt die Glanzzeit Jommelli's an der Stuttgarter Oper. Nunmehr folgen jedes Jahr eine oder auch mehrere glänzende Neuschöpfungen bis zum Jahre 1767, wo der entscheidende Wendepunkt einsetzt.

Den Reigen dieser Stuttgarter Originalopern eröffnete am
Nitteti 11. Febr. 1759 Metastasio's *„Nitteti“* (mit Tänzen von dem neu engagierten Ballettmeister Franç. Sauveterre).[3]) Der Oper ging erstmals ein *Prolog* voraus, der Apollo, die Musen und die verschiedenen Künste, selbstverständlich als Heroldinnen der Taten Serenissimi[4]) auf die Bühne brachte und in die Worte ausmündete: *Solo a i consigli sui Cede la sorte, e il Fato, Cede l' Invidia ancor.* Dieser Prolog, der deutlich auf den Theaterumbau anspielt und dem am Schlusse der ganzen Oper eine ausführliche *Licenza* entspricht,[5]) sollte das Fest zu einem ganz besonders bedeutungsvollen erheben. Das Textbuch enthält aufserdem eine genaue Angabe der mit der Oper verbundenen Tänze.[6])

---

[1]) Vgl. Sittard II 84 u. oben S. 45.

[2]) Besetzung: Masi-Giura (Venere), Bozzi (Amore), L. Pirker (Pallade), Guerrieri (Apollo), Paganelli (Mercurio), Hager (Marte), Neusinger (Proteo). Sittard II 85ff.

[3]) Besetzung: Hager (Amasi), Mazzanti (Sammete), Masi-Giura (Beroe), Marianna Imer (Nitteti), Guerrieri (Amenofi), Bozzi (Bubaste). Sittard II 88.

[4]) Besetzung: Mazzanti (Apollo), Masi-Giura (Euterpe). Sittard a. a. O.

[5]) Sittard II 90f.

[6]) Nach dem 1. Akt: „Soldati e vivandieri che dopo aver formato il loro accampamento con diverse baracche si danno al divertimento del ballo.“

Nach dem 2. Akt: „Le Grazie, gli Amori ed i Piaceri, condotti da Venere, vengono a rendere omaggio ed a consacrare delle armi a Sua Altezza Serenissima che viene rappresentata sotto la figura di Marte.“

Digitized by Google

Im Frühjahr desselben Jahres brachte Jommelli ein weiteres neues Werk zur Aufführung, das Pastoral *„Endimione ovvero il trionfo d' amore."* Die textliche Grundlage bildete wohl das gleichnamige Werk Metastasio's, das jedoch von irgend einem der Hofpoeten nach gewohntem Brauch für Jommelli „mit Tänzen, verschiedenen Änderungen und anderen künstlichen Vorstellungen" versehen wurde. Endimione

Am 11. Februar 1760 folgte die neue grofse Oper *„Alessandro nelle Indie"* von Metastasio,[1]) die wiederum durch einen Prolog eingeleitet wurde. Seinen Gegenstand bildete eine Huldigung der vier Weltteile vor dem Standbild des Herzogs;[2]) er stand also in einigem, wenn auch losem Zusammenhang mit dem Inhalt der Oper selbst. Den Inhalt der Tänze teilt wiederum das Textbuch mit.[3]) Alessandro nelle Indie

Im Jahre 1761 folgten: *„L' Olimpiade"* von Metastasio zum Geburtstage des Herzogs, die erste Oper, in der Jommelli und Noverre zusammenwirkten,[4]) ebenfalls wieder mit einem Huldigungsprolog.[5]) Dazu sind uns diesmal auch die zwischen den Akten eingeschobenen Tänze erhalten, nämlich *„I Capricci di Galatea,"* Ballo pastorale zwischen dem 1. und 2., und *„Rinaldo ed Armida,"* Ballo eroico-pantomimo,[6]) zwischen dem 2. und 3. Akt; am Schlusse der Oper folgte endlich der Ballo tragico: *„Admeto ed Alceste."* Während des Karnevals dieses Jahres war der Herzog nicht im Lande, sondern in Begleitung von acht Mitgliedern seiner Kammermusik nach seinem geliebten Venedig abgereist. Ob er Jommelli damals mitgenommen hat, ist fraglich, da dieser in Stuttgart stark beschäftigt war. Entstand doch aufser Olimpiade

---

Nach dem 3. Akt: „Fiera di campagna dove fra le baracche di mercanzie e d'altri spettacoli, che si costumano a vedere in simili occasioni, una quantità di giovani si divertiscono a ballare."

[1]) Besetzung: Cortoni (Alessandro), Mazzanti (Poro), Masi-Giura (Cleofide), Buonani (Erissena), Guerrieri (Gandarte), Bozzi (Timagene). Die Tänze beider letztgenannten Opern stammen wiederum von Sauveterre. Vgl. Sittard II 91.

[2]) Inhalt und Besetzung bei Sittard II 92.

[3]) Nach dem 1. Akt: „Ballo di Mogolli," nach dem 2.: „Di Orfeo che disceso negl' Inferni per cercare la sua cara Euridice, la trova finalmente ne' Campi Elisi fra l'ombre felici," nach dem 3.: „Di Ninfe, Satiri ed altre divinità che celebrano l'imeneo di Poro e Cleofide." Die Komponisten sind nicht festzustellen; das Orpheusballett mufs ein anderes gewesen sein, als das 1763 von Deller auf den Noverre'schen Text komponierte, denn Noverre kam erst 1760 nach Stuttgart.

[4]) Besetzung: Cortoni (Clistene), Masi-Giura (Aristea), Buonani (Argene), Aprile (Megacle), Guerrieri (Licida), Paganelli (Aminta), Lorio (Alcandro).

[5]) Sittard II 93.

[6]) Der Komponist des *Rinaldo* war Rudolph, der Autor der beiden andern ist nicht sicher festzustellen.

Digitized by Google

der genannten Oper in diesem Jahre zum Namenstag des Herzogs noch die Komposition zu Metastasio's *„Isola disabitata“* für das Ludwigsburger Schloſstheater.[1]) Auch in dieses Werk hatten Noverre und seine musikalischen Interpreten einen „pantomimischen Heldentanz“ mit dem Titel *„Amors Sieg über die Kaltsinnigkeit“* eingeschoben.[1])

Isola disabitata

1762 griff Jommelli wieder zu einer älteren Schöpfung zurück, der *„Semiramide,“* die am 11. Februar in Stuttgart in Szene ging. Nähere Nachrichten darüber besitzen wir nicht, doch wird Jommelli aller Wahrscheinlichkeit nach nicht jene alte, 1743 für Venedig bestimmte *Semiramide* hervorgeholt haben, sondern die jüngere, Metastasio'sche *Semiramide*, die ursprünglich für Turin geschrieben war.[2]) Dies wird durch das Textbuch und die darin gegebene Besetzung[3]) bestätigt; die Partitur selbst ist Sittard entgangen.[4]) Verbunden mit dieser Oper erschienen die beiden neuen Tanzpantomimen von Noverre-Rudolph: *„Psyche et l'amour“*[5]) und *„La mort d'Hercules.“*

Semiramide

Ein besonders glänzendes Fest, das 14 Tage umfaſste,[6]) fand am Geburtstag des Herzogs im Jahre 1763 statt. Im Mittelpunkt stand Jommelli's *„Didone abbandonata“* in neuer (der dritten) musikalischer Bearbeitung;[7]) sie wurde alsbald am 20. Februar wiederholt. Von den damit verbundenen Balletten folgte das eine, *„Der Sieg des Neptun“* in unmittelbarem Anschluſs an die letzte Szene der Oper. Es ist gedichtet von Uriot und komponiert von Deller. Nach dem ersten Akt folgte *„Medea und Jason“* von Noverre und Rudolph, nach dem zweiten *„Orpheus und Eurydice“* von Noverre und Deller.[8])

3. Didone

Auſser der Oper war Jommelli bei diesen Festlichkeiten aber auch sonst noch stark beteiligt. Er schrieb für das Hochamt am 12. ein *Tedeum* und für den Abend desselben Tages das von Tagliazucchi gedichtete, auf einer improvisierten Bühne in Ludwigsburg aufgeführte Pastoral *„Il trionfo d'Amore,“* das am Schluſs in ein groſses Feuerwerk

Tedeum

Trionfo d'Amore

---

1) Sittard II 94f.
2) S. o. S. 46.
3) Masi-Giura (Semiramide), Buonani (Tamiri), Guerrieri (Sibari), Guadagni (Scitalce), Pini (Ircano), Ciaccheri (Mirteo).
4) II 96.
5) Inhalt bei Sittard II 96ff.
6) Vgl. Uriot a. a. O.; v. Pfister a. a. O. 104ff.
7) Besetzung nicht erhalten.
8) Vgl. meine Arbeit S. 583ff.

Digitized by Google

ausmündete.[1]) Aufser diesen dramatischen Aufführungen hatte Jommelli endlich noch verschiedene Kammermusikabende zu leiten. Die Mozart's

Im Juli dieses ereignisreichen Jahres kam Leopold Mozart mit seinen beiden Wunderkindern auf der Durchreise von Wien nach Paris auch nach Ludwigsburg. Sie brachten vom Grafen Wolfegg, der Jommelli von Wien her kannte, Empfehlungen an ihn, sowie den Oberjägermeister Baron v. Pölnitz mit. Warum es nicht gelang, die Wunderkinder dem Herzog vorzuführen, konnte ich nicht aufklären. Sicher ist nur, dafs dieser Mifserfolg nicht auf das Konto des Italieners zu setzen ist. Jommelli hat sich von den Leistungen des jungen Wolfgang persönlich überzeugt. Seine Äufserung, „es sei kaum glaublich, dafs ein Kind deutscher Geburt so ein musikalisches Genie und soviel Geist und Feuer haben könne," offenbart zwar das ganze Selbstbewufstsein des Italieners, beweist aber doch auch zugleich, dafs er das Talent des Kindes richtig erkannt hat. Aber den Verdacht des jederzeit mifstrauischen Leopold Mozart, dafs Jommelli's Neid seinen Kindern den Zugang zum Herzog verschlossen habe, rechtfertigt sie keineswegs. Seine Behauptung, Jommelli's Bestreben sei gewesen, alle deutschen Elemente am Stuttgarter Hofe auszurotten, wird allein schon durch dessen ausgedehnten schwäbischen Schülerkreis widerlegt. So ist es denn augenscheinlich der Herzog selbst gewesen, der aus irgend welchen Gründen die Salzburger Familie nicht vorliefs. War er doch gerade in damaliger Zeit von seinem Hange für Theater und Künstlerinnen dermafsen besessen, dafs ihm höchst wahrscheinlich eine solche Produktion von zugereisten Virtuosenkindern kein Interesse abgewann.[2])

Noch eine dramatische Komposition Jommelli's stammt aus diesem Jahre, das Pastoral „*La pastorella illustre*," Text von Tagliazucchi (in Stuttgart aufgeführt).[3]) Pastorella illustre

Zu derselben Zeit, da in Stuttgart und Ludwigsburg ein solcher Glanz entfaltet wurde, erhob die Reaktion in dem schwerbelasteten Lande bereits drohend ihr Haupt. Schon war der Konflikt zwischen Herzog und Landschaft akut geworden und der Fürst mufste sich entschliefsen, 1764 den Landtag einzuberufen. Aber noch zeigte er sich allen Vorstellungen der Städte gegenüber unzugänglich. Die Tübinger Bürger bekamen damals das Wort zu hören: „Was Vater-

---

[1]) Inhaltsangabe bei Sittard II 101f.

[2]) Diese ganze Episode ausführlich bei O. Jahn, Mozart, 3. Aufl. 1889, I 39f.

[3]) Sittard II 102f.

Digitized by Google

land! Ich bin das Vaterland!" Und als die Stadt Stuttgart selbst sich mit Bitten und Vorstellungen nahte, da war die Antwort darauf die Verlegung der Residenz nach Ludwigsburg.[1])

Ludwigsburg Residenz

In Verbindung damit stand die Errichtung eines neuen grofsen Opernhauses in dieser Stadt, deren bisheriges kleines Schlofstheater den veränderten Verhältnissen nicht mehr entsprach. Im Herbst 1764 wurde der Bau begonnen und trotz aller finanziellen Schwierigkeiten mit eiserner Konsequenz durchgeführt.[2]) Die letzte grofse Oper, die für das nunmehr bis 1775 leer stehende Stuttgarter Opernhaus geschrieben wurde, war Jommelli's *„Demofoonte"* (nach Metastasio) am 11. Februar 1764. Auch dieses Werk war eine vollständige Neubearbeitung und zugleich eine der beliebtesten Opern, denn sie erscheint von Zeit zu Zeit auch nach Jommelli's Weggang von Württemberg immer wieder auf dem Spielplan.[3]) Die damit verbundenen Ballette waren: *„Der Tod des Lykomedes"* und *„Hypermnestra"* von Noverre (Komposition von Rudolph oder Deller?).

Neues Opernhaus

2. Demofoonte

Die zweite Oper dieses Jahres, Metastasio's *„Re pastore,"* wurde bereits in Ludwigsburg aufgeführt, aber da der Neubau noch nicht fertig war, noch im alten Schlofstheater.

Re pastore

Am 11. Februar 1765 wurde das neue grofse Opernhaus in Ludwigsburg, eines der gröfsten in Deutschland, mit Jommelli's *„Demofoonte"* eröffnet,[4]) nachdem zuvor zu Beginn des Karnevals am 6. Januar seine *„Clemenza di Tito"* in Szene gegangen war.[5]) Der 4. November dieses Jahres brachte *„Imeneo in Atene,"* nach Stampiglia von einem der württembergischen Hofdichter bearbeitet.[6])

Imeneo in Atene

Im Jahre 1766 wurde die Opera buffa eingerichtet. Damit war wiederum eine Erweiterung von Jommelli's Berufspflichten verbunden. Wir haben aus diesem Jahre zwei komische Opern von ihm erhalten. Von der einen, *„La Critica"* ist das Datum der Aufführung nicht überliefert, wohl aber die Besetzung, aus der hervorgeht, dafs das Stück noch mit dem Personal der opera seria einstudiert wurde, also wahrscheinlich

Critica

[1]) Vgl. Schneider in Herzog Karl Eugen und seine Zeit, Heft 3, S. 157ff.

[2]) Straufs 497ff.

[3]) Eine Beschreibung dieser Oper, deren Inszenierung 14121 Gulden kostete, bei Kraufs 516f. Die deutsche Übersetzung lieferte Cajet. Neusinger.

[4]) Nicht wie Sittard II 105 angibt, schon 1764. Eine Beschreibung des Opernhauses bei Sittard II 104 und Kraufs 497ff.

[5]) Besetzung: Cortoni (Tito), Potenza (Sesto), Masi-Giura (Vitellia), Buonani (Servilia), Guerrieri (Annio), Prati (Publio).

[6]) Sittard II 105f.

Digitized by Google

vor der Einrichtung der Buffooper, am Anfang des Jahres, in Szene ging.[1]) Das andere Werk, das am 4. November aufgeführt wurde, G. Martinelli's *„Il matrimonio per concorso“*[2]), ist bis auf das Libretto verloren. Aber auch die Tätigkeit für die seriöse Oper ruhte nicht. Am 11. Februar ging eine der ausgezeichnetsten Opernschöpfungen Jommelli's, der *„Vologeso,“* dessen Text allem Anschein nach von Verazi herrührt, in Ludwigsburg in Szene.[3]) Der dabei aufgewandte Apparat umfafste 7 Choristen, 8 Pagen, 24 Ratsherrn, 200 Soldaten, 60 Zuschauer auf der Bühne und 250 als „Spektateurs“ für die Szene im Amphitheater (Akt I, Szene 11).[4]) In Verbindung mit der Oper standen die Ballette Noverre's: *„Das Fest des Hymenäus“* und *„Der Raub der Proserpina“*.

Matrimonio per concorso

Vologeso

Die zweite Hälfte dieses Jahres wurde durch eine grofse Reise nach Italien ausgefüllt, die sich bis ins nächste Jahr hinein erstreckte und auf der Jommelli seinen Fürsten mit der Kapelle begleitete. Die Reise ging wiederum, wie 1761, nach Venedig, dessen Karnevalslustbarkeiten dem Herzog ganz besonders ans Herz gewachsen waren. Dafs die Kapelle dabei nachdrücklich in Aktion trat und zu des Herzogs grofser Genugtuung bedeutende Erfolge erzielte, wird bezeugt.[5])

Reise nach Italien

Aber nach der Rückkehr von Venedig trat eine entscheidende Wendung ein. Bereits während dieser Reise mehrten sich die Anzeichen dafür, dafs Karl Eugen, wollte er den Frieden mit seinem Volke wiederherstellen, von der bisherigen rücksichtslosen Verschwendung abgehen mufste.[6]) Das Volk gab seinem Unwillen in nicht mifszuverstehender Weise Ausdruck, die Landschaft leistete nach wie vor hartnäckigen Widerstand und selbst unter den Musikern,

Nachlassen der Theaterleidenschaft des Herzogs

---

[1]) Die Partitur in Neapel gibt das Jahr 1766 und folgende Interlocutori an: A. Cortoni (Placido), Guerrieri (Severino), Masi-Giura detta la Morsarina (Lesbia), Buonani (Gioconda), Aprile (Siface), Rubinelli (Acamante), A. Cesari-Seemann (Palmira). Über den Inhalt vgl. meine Arbeit 571f.

[2]) Sittard II 107. Besetzung: Masi-Giura (Marquise d' Albarossa), Cesari (Jacinta), Guerrieri (Ascanio), Messieri (George), Valsecchi-Rusler (Laurina), Masi-Menesini (Clarice), Rubinelli (Gasparino), Rossi (Civetta).

[3]) Besetzung: Potenza (Vologeso), Rubinelli (Aniceto), Guerrieri (Flavio), Masi-Giura (Berenice), Buonani (Lucilla), Cortoni (Lucio Vero). Vgl. Sittard II 106f.

[4]) Kraufs S. 503. Die Oper lief eine Zeit lang unter dem Namen Sacchini's, vgl. Mus. Realzeitg. 1789, 11. Febr. und 15. April.

[5]) Die Mus. Realzeitung (10. Sept. 1788) berichtet, die Italiener hätten voll Entzücken ausgerufen: „Questa musica nò se mai stà sentita a Venezia,“ worauf der Herzog selbstbewufst: „E de questa sorte di musica se senti sempre in Germania.“

[6]) Vgl. Schneider a. a. O. 158f.; Kraufs S. 525.

zumal unter den Deutschen, begann es zu gären. Dazu kam, daſs der Herzog selbst allmälich des übertriebenen Luxus überdrüssig geworden war und sich ausgetobt hatte; er verschloſs den Mahnungen zur Sparsamkeit sein Ohr nicht mehr. Bezeichnend ist, daſs der Anfang nicht mit der italienischen Oper, sondern mit der französischen Komödie und dem Ballet gemacht wurde. So erhielt Noverre durch Dekret vom 24. Januar 1767 seine Entlassung.

Jommelli selbst stand vorerst noch fest in der Gunst des Herzogs. Wir haben zwar keine groſse Oper von ihm aus dem Jahre 1767; dies hängt aber wohl mit seiner und des Herzogs Abwesenheit von Ludwigsburg während des 11. Februar zusammen. Dagegen schrieb er für den 4. November eine komische Oper („Dramma serio-
Cacciator deluso buffo") *„Il cacciator deluso,"* die in dem neuen, 1767 erbauten Theater zu Tübingen aufgeführt wurde.[1]) Es ist dieselbe Oper, die in der erhaltenen Partitur[2]) den Titel *„Semiramide in bernesco"* führt; vielleicht hat hier Jommelli auf ein bereits vor der Stuttgarter Zeit verfaſstes Werk zurückgegriffen.

Dagegen zeigt das Jahr 1768 Jommelli nochmals in vollster Tätigkeit. Für den Geburtstag des Herzogs schrieb er abermals einen
2. Fetonte *„Fetonte,"* zu dem ihm diesmal Mattia Verazi den Text geliefert hatte. Wiederum wurden ungeheure Massen in Ludwigsburg in Aktion gesetzt; es traten 341 Soldaten, darunter 86 zu Pferd, und 95 andere „Komparsen" darin auf.[4]) Freilich war diese Oper der Schwanengesang so mancher Künstler, so vor allem der Primadonna Frau Masi-Giura, die schon im April ihre Entlassung erhielt. *„Fetonte"* hielt sich ebenfalls längere Zeit auf dem Spielplan; die diesmal mit der Handlung selbst verbundenen Ballette stammten von Noverre's Nachfolger Louis Dauvigny und waren allem Anschein nach, da Rudolph 1766 aus der württembergischen Kapelle ausgeschieden war, von Florian Deller komponiert.

Noch zwei Festlichkeiten war Jommelli durch seine Kunst am herzoglichen Hofe zu schmücken beschieden: bei dem Besuch der Geschwister Karl Eugen's, des Prinzen Friedrich von Württemberg nebst Gattin und der Erbprinzessin von Thurn und Taxis

---

[1]) Inhalt und Besetzung bei Sittard II 110f.

[2]) In Neapel (Kgl. Konservat.).

[3]) Besetzung: Aprile (Fetonte), Masi-Giura (Climene), Buonani (Libia), Cesari-Seemann (Teti und Fortuna), Cortoni (Orcane), Guerrieri (Sole und Proteo), Rubinello (Epafo).

[4]) Krauſs 508.

Digitized by Google

und ihres Gemahls wurde auf einer improvisierten Bühne bei Schloſs Solitüde die Serenade *„L' unione coronata"* (von Gaet. Martinelli verfaſst) aufgeführt (22. September).[1] Die letzte Komposition Jommelli's für den württembergischen Hof war das „komische Heldengedicht" *„La schiava liberata,"* wiederum von Martinelli, das zum Geburtstag der Prinzessin Dorothea von Württemberg, der Schwägerin des Herzogs, am 18. Dezember in Szene ging.[2] Die Tänze darin stammten ebenfalls von Dauvigny.[3]

Unione coronata

Schiava liberata

Ehe wir zu Jommelli's Abgang von Stuttgart übergehen, ist es nötig, noch auf seine auſserwürttembergischen Beziehungen einen kurzen Blick zu werfen, die in den bisherigen Darstellungen meist übergangen werden. Stand er doch in Stuttgart und Ludwigsburg keineswegs auf einem so weltentrückten Posten, wie man etwa nach einigen Quellen annehmen könnte. Daſs er seine Beziehungen zu Italien aufrecht erhielt, ist bereits bemerkt worden.[4] Auch mit Wien blieb er in ununterbrochener Verbindung, die durch die politischen Verhältnisse des Hofes immer wieder befestigt wurde. Noch immer war seine Opernkunst am Wiener Hofe in groſser Wertschätzung. Drei Jahre nach Jommelli's Tode glaubte der Herzog dem Kaiser Josef II. keinen gröſseren Gefallen tun zu können, als daſs er ihm die *Didone* vorführte.[5] Auch mit Metastasio blieb Jommelli von Württemberg aus in Korrespondenz. Freilich war der Dichter mit der neuesten Wendung von Jommelli's Opernkomposition keineswegs durchaus einverstanden; noch im Frühjahr 1765 richtete er einen mahnenden Brief an ihn, der ihn in aller Verbindlichkeit auf das Bedenkliche dieses neuen Stiles aufmerksam machte.[6] Auch mit den Mitgliedern der österreichischen Aristokratie hielt Jommelli in Stuttgart die Verbindung aufrecht, so z. B. mit dem Grafen Philipp Karl von Öttingen-Wallerstein.[7]

Beziehungen zu Wien

---

[1]) Besetzung: Aprile (Apollo), Buonani (Concordia), Cesari-Seemann (Minerva), Salvat. Casetti (Anfione), Rubinelli (Marte). Vgl. Sittard II 112.

[2]) Die Part. gibt irrtümlicherweise das Datum *Wittemberga 1764* an und nennt das Werk eine *opera semiseria*.

[3]) Über ihren Inhalt vgl. meine Arbeit S. 573f.

[4]) S. o. S. 75 und 81.

[5]) Sittard II 150, Krauſs S. 539.

[6]) Opere postume II 320ff.

[7]) Ein Brief Jommelli's vom 5. Mai 1761 aus Ludwigsburg an den Grafen befindet sich im Wallerstein'schen Archiv. Vgl. Fachkatalog der musik. histor. Abteilung der Intern. Ausstellung f. Mus. u. Theaterwesen (Wien 1892), S. 248, 65.

Digitized by Google

Mannheim

Wichtiger aber, als alle diese Beziehungen sind die Fäden, die zu Jommelli's Zeiten von Stuttgart nach Mannheim hinüberliefen, derjenigen Stadt, die damals ebenfalls in den Zenith ihres musikalischen Ruhmes eingetreten war. Wie hoch Herzog Karl den Mannheimer Musik- und Theaterbetrieb schätzte, beweist am besten die Tatsache, dafs er ihn in vielen Dingen bei der Einrichtung der Stuttgarter Oper zum Muster nahm und bewährte Kräfte von dort in seine Dienste zog. So liefs er schon bei der Erbauung des Opernhauses in Stuttgart den Baudirektor Schenck, sowie den Hofzimmermann Scheiff aus Mannheim kommen.[1]) Von Stamitz' Berufung 1748 ist schon die Rede gewesen.[2]) Sie bildet das Gegenstück zu Jommelli's Mannheimer Antrag 1753: fast hätten die beiden süddeutschen Residenzen ihre musikgeschichtlichen Rollen miteinander vertauscht. Später war es hauptsächlich der Librettist Verazi, der den künstlerischen Verkehr zwischen Stuttgart und Mannheim vermittelte. Auch nach seinem Übertritt aus dem württembergischen in den kurpfälzischen Dienst (1756) hat Verazi seine Muse immer wieder dem herzoglichen Hofe zur Verfügung gestellt.

Aber auch in Mannheim wufste man die Stuttgarter Kräfte zu schätzen. Christ. Cannabich war schon in Italien Jommelli's Schüler gewesen,[3]) der ältere Toeschi sowohl als Holzbauer hatten vor ihrer Mannheimer Tätigkeit der Stuttgarter Kapelle angehört. Dafs man aber auch während Jommelli's Stuttgarter Tätigkeit an seinen Erfolgen das wärmste Interesse nahm, wird von Junker bezeugt.[4])

Es war darum kein Wunder, wenn auch auf rein künstlerischem Gebiete zwischen beiden Residenzen ein reger Austausch stattfand. Dafs Stamitz'sche Sinfonien in Stuttgart bekannt waren, geht aus ihrem Einflufs auf die junge schwäbische Komponistengeneration hervor. Solange freilich Jommelli selbst am Ruder war, hatten es ausländische Komponisten nicht eben leicht, in Stuttgart anzukommen, denn wie in der Oper, so nahm Jommelli auch in der Instrumentalmusik das ganze Gebiet für sich und seine Schule in Beschlag.[5])

Dagegen wufste er es durchzusetzen, dafs eine ganze Anzahl seiner Werke auch in Mannheim aufgeführt wurde. Der Fürst

---

[1]) Kraufs S. 490.
[2]) S. o. S. 62.
[3]) Hiller, Wöchentl. Nachrichten vom 21. Sept. 1767.
[4]) Betrachtungen über Mahlerey p. 107.
[5]) Schubart I 155.

Digitized by Google

von Beloselski behauptet zwar:[1]) „Stuttgart war auch wirklich der einzige musikalische Ort in Deutschland, an dem Jommelli geschätzt wurde; dort galten alle grofsen, ungeheuren Anstalten mehr dem prächtigsten Spektakel, als der wahren Kunst. In Mannheim, Dresden, Berlin und Wien, wo man sich auf die Kunst besser verstand und solche wirklich beherzigte, hat Jommelli niemals etwas gegolten." Das mag für Berlin und Dresden gelten, aber nicht für Wien und vollends nicht für Mannheim. Dafs Jommelli mit seinen Opern hier zu Worte kam, wird schon von Schubart bezeugt[2]) und dadurch bestätigt, dafs die in Mannheim gedruckten Textbücher der Opern *Artaserse* (mit der Jahreszahl 1751), *Ifigenia in Aulide* (Nov. 1751) und *Demetrio* (1753) noch erhalten sind.[3]) Diese drei Opern sind augenscheinlich mit die Veranlassung zu jenem Versuche gewesen, Jommelli 1753 für den kurpfälzischen Hof zu gewinnen.[4]) Aber Jommelli hat auch während seiner Stuttgarter Zeit noch eine Oper ausdrücklich für den benachbarten Hof geschrieben, den *„Cajo Fabrizio"* auf ein Verazi'sches Libretto (1760), der von Heinse nebst verschiedenen Angaben über die Besetzung rühmend erwähnt wird.[5]) Cajo Fabrizio

Während es Jommelli auf diese Weise gelang, in Mannheim festen Fufs zu fassen, hatte er mit dem andern Nachbarhofe, dem Münchener, nicht dasselbe Glück. Hier beherrschte Bernasconi fast eben so ausschliefslich die Bühne, wie er selbst in Stuttgart, und so kam es, dass Jommelli in München nur mit seinem *„Don Trastullo"* 1758 und 1763 zu Worte kam.[6]) München

Im Jahre 1769 sollte die schon seit 1767 latente Krise im Verhältnis zwischen Herzog und Oberkapellmeister zu vollem Ausbruch kommen. Schon dafs Jommelli für den herzoglichen Geburtstag in diesem Jahre keine neue scrittura aufgetragen, sondern einfach der *„Fetonte"* wiederholt wurde,[7]) mag ihm zu denken gegeben haben. Freilich hatten ihm schon die beiden letzten Jahre Grund genug zu schlimmen Ahnungen gegeben. Die Entlassung Noverre's im Jahre 1767, die Umschwung am Hofe

---

[1]) A. a. O., übersetzt von Reichardt, Mus. Wochenbl. 21. Stück, Okt. 1792.

[2]) V 137.

[3]) F. Walter, Gesch. des Theaters und der Musik am kurpfälz. Hofe (1898), S. 116ff. und Archiv und Bibliothek des Grofsh. Hof- und National-Theaters in Mannheim (Leipzig 1899) Bd. II, S. 205.

[4]) S. o. S. 57.

[5]) Hildegard von Hohenthal I 289ff. Walter a. a. O. S. 134.

[6]) Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München (1865) I 141 und 147.

[7]) Das Textbuch ist erhalten. An Stelle der entlassenen Frau Masi-Giura sang Cath. Bonafini von der opera buffa die Climene. Kraufs nimmt S. 503 irrtümlicherweise den *Demofoonte* als Geburtstagsoper dieses Jahres an.

Digitized by Google

Verabschiedung einer beträchtlichen Anzahl von Bühnen- und Orchestermitgliedern im Jahre 1768 sagten ihm deutlich, woher der Wind wehte. Aufserdem mufste er am eigenen Leibe die Abkühlung der Theaterleidenschaft des Herzogs verspüren: jene übergrofse Wärme der Freundschaft, die Jommelli zu einer nie geahnten Höhe des Glücks emporgetragen und ihn wirklich, um bei einer hübschen Erzählung Just. Kerner's[1]) zu bleiben, zu einem Cäsar, wenigstens im Reiche der Oper, gemacht hatte, liefs nach und machte einer kritischen Hochschätzung Platz.

Man kann es Jommelli nicht zum Vorwurf machen, wenn er diesen Umschlag der Verhältnisse, die bedeutenden Einschränkungen, die sein künstlerisches Schaffen nunmehr beengten, nur mit besorgten Blicken betrachtete, wenn in ihm der Gedanke aufstieg, sich anderswo einen besseren Wirkungskreis zu suchen. Versteckte Feinde besafs er unter seinen Untergebenen genug, die jetzt, nach dem Nachlassen der herzoglichen Freundschaft, ihre Zeit für gekommen hielten. Akut
Urlaub 1769 wurde die Krisis aber erst, als Jommelli nach dem Karneval 1769, von seinem kontraktlichen Rechte Gebrauch machend, einen Urlaub nach Italien erbat, um seine Frau, die dem nördlichen Klima nicht gewachsen war, nach Italien zu bringen und sich in seiner Heimat Aversa ein Haus einzurichten, das mit dem entbehrlichen Stuttgarter Mobiliar ausgestattet werden sollte. Der letztere Punkt war unverfänglich, denn Jommelli hatte freie Wohnung in Stuttgart und Ludwigsburg und da er seine Tätigkeit damals — und auf absehbare Zeit — auf Ludwigsburg zu konzentrieren hatte, war es nicht mehr als natürlich, dafs er das unbenutzt stehende Stuttgarter Mobiliar zu
Intrigen dem genannten Zwecke zu verwerten suchte. Paganelli, der Kastrat, war der erste, der seinen Dirigenten verriet, indem er den betreffenden Brief Jommelli's dem Herzog in die Hände spielte und dadurch in seiner Seele den Argwohn gegen den Oberkapellmeister wachrief. Die ganze Schar der Widersacher schlofs sich während der Abwesenheit des Gefürchteten zusammen und unter der Einwirkung dieser Einflüsterungen erging schliefslich jenes brutale herzogliche Dekret, welches Jommelli verbot, irgend welche Originalpartituren oder Kopien seiner Stuttgarter Opern mit nach Italien zu nehmen. Dies scheint Jommelli über die Unhaltbarkeit seiner Stellung aufgeklärt zu haben. Er schrieb noch vor seiner Abreise nach Italien einen Brief an den Herzog, worin er gegen alle Verdächtigungen sowohl

[1]) Bilderbuch aus meiner Knabenzeit (1886), S. 367.

Digitized by Google

wie auch gegen seine unwürdige Behandlung als Künstler energische Verwahrung einlegte. Von Interesse ist dabei, daſs er in diesem Briefe Einladungen erwähnt, „die kürzlich erst von einem benachbarten Hof an mich ergangen sind.“[1]) Das Nähere ist hierüber nicht bekannt geworden; sollte es sich um einen letzten Versuch des Mannheimer Hofes gehandelt haben, Jommelli in die eigenen Dienste zu ziehen?

Am 29. März trat Jommelli, aller Intriguen ungeachtet, seine Reise an, die ihn über Bologna und Rom nach Neapel führte. Am 17. Juni schrieb er dem Herzog einen Brief, worin er sich Anweisungen für die zum Karlstag aufzuführende neue Oper erbat. Der Brief blieb, gleich den bisherigen, unbeantwortet; dagegen erhielt Jommelli auf der Rückreise die für ihn ebenso überraschende, als kränkende Nachricht, daſs hinter seinem Rücken in Ludwigsburg durch das Engagement neuer Gesangskräfte bedeutende Eingriffe in seine künstlerische Kompetenz geschehen seien. Das war der zweite groſse Affront, den er von Seiten des Herzogs zu erdulden hatte. Er befand sich in einer sehr üblen Lage. Zu allem hin starb ihm in den Sommermonaten seine geliebte Frau.[2]) Das Zusammentreffen aller dieser Ereignisse scheint den Künstler in einen Zustand hochgradiger Erregung versetzt zu haben, die das nunmehr folgende Schwanken hinsichtlich der Rückkehr an den herzoglichen Hof zur Genüge erklärt. Längere Zeit schien die alte Anhänglichkeit die Oberhand zu gewinnen und auch der Herzog schien wieder einlenken zu wollen, da erhielt er am 27. September Jommelli's offizielles Entlassungsgesuch aus Entlassung Neapel. Der beleidigte Künstler hatte schlieſslich in Jommelli's Seele den Sieg davon getragen. Dazu mochte kommen, daſs er sich infolge seines leidenden Gesundheitszustandes der weiten Reise und dem Intriguenspiel, das ihn in Ludwigsburg erwartete, nicht mehr gewachsen fühlte.

Das Entlassungsgesuch wurde vom Herzog alsbald genehmigt, so unangenehm ihm auch der Verlust dieses ausgezeichneten Kapellmeisters und das dadurch in der musikalischen Welt hervorgerufene Aufsehen sein mochte.

Jommelli aber hat die dankbare Erinnerung an die Glanzzeit seines Lebens auch während des Restes seiner Jahre nicht verlassen.

---

[1]) Die ganze Korrespondenz über Jommelli's Entlassung bei Sittard II 115—133 und 182—193.

[2]) Vgl. den Brief bei Sittard II 121.

Digitized by Google

Er blieb nach wie vor mit dem herzoglichen Hof in Verbindung und suchte sich ihm durch Empfehlung und Prüfung geeigneter Gesangskräfte gefällig zu erweisen.[1]) Auch der Herzog kam seinerseits immer wieder auf die Aufführung Jommelli'scher Opern zurück. So erschien 1770 *„Fetonte,“* der 1771, 1772 und 1773 wiederholt wurde, 1777 *„Didone“* (am 10. Januar und 8. April vor Kaiser Josef II.), 1782 dieselbe Oper, *„Demofoonte“* folgte 1777 und 1778, *„La Clemenza di Tito“* und *„Il matrimonio per concorso“* in den 80er Jahren.

Mit diesem unerfreulichen Mifsklang endete Jommelli's Tätigkeit für den württembergischen Hof, welche diesen in musikalischer Hinsicht für die kurze Spanne von 16 Jahren zu einem der ersten in Deutschland emporgehoben hatte. Dafs diese Stuttgarter Opern auch aufserhalb ihres Entstehungsortes Berühmtheit fanden, beweisen die enthusiastischen Urteile Heinse's in seiner „Hildegard von Hohenthal“. Immerhin aber haben sie keine so grofse Verbreitung gefunden, wie z. B. seine italienischen Werke. Keine einzige, mit Ausnahme des *Demofoonte* ist z. B., soviel ich sehe, nach Italien gedrungen. Um so intensiver war dagegen die Nachwirkung dieser Kunst in Stuttgart selbst. Wenn auch Jommelli's Werke verhältnismäfsig früh vom Spielplan verschwanden, so blieb sein Vorbild doch noch auf lange Zeit hinaus in den Schöpfungen seiner Schüler lebendig. Hier hat die deutsche Musik von dem Italiener manche Anregung von bleibendem Werte erfahren.

Die letzten Jahre.

Aversa

In seinem Abschiedsgesuch vom 9. September schrieb Jommelli: „Mein Entschlufs ist gefafst: ich verlasse weder mein Vaterland noch das Haus mehr, in dem ich geboren bin.“[2]) Er hat Wort gehalten. Sein Standquartier blieb nach der Rückkehr von Deutschland sein Vaterhaus in Aversa, wo er mit seinem Bruder und einer Schwester in guten Verhältnissen lebte. Das Frühjahr brachte er gelegentlich

[1]) Vgl. den Brief bei Sittard II 132.
[2]) Sittard II 121.

Digitized by Google

auf der Infrascata zu, einem Landsitz in der Umgebung von Neapel, den Herbst in Pietrabianca, in der Nähe von Portici.[1])

Sein Ansehen bei seinen Landsleuten war infolge seiner Stuttgarter Tätigkeit nur noch gestiegen, und es ist glaublich, dafs, wie Villarosa bemerkt,[2]) nach seiner Rückkehr ihn verschiedene Konservatorien und religiöse Orden als Kapellmeister begehrten. Er lehnte alle Angebote, wohl mit Rücksicht auf seine Gesundheit, ab. Noch lockender schien ein erneuter Versuch des portugiesischen Hofes, Jommelli in seine Dienste zu ziehen. Offenbar war man dort mit den Leistungen des alternden Perez nicht mehr ganz zufrieden und machte nun Jommelli das glänzende Angebot, nach Lissabon zu kommen und hier zwei Opern und eine Cantate jährlich zu schreiben, wofür er aufser 1000 Scudi Pension noch 300 Zechinen für jede Cantate erhalten sollte.[3]) Der portugiesische Hof

Jommelli wollte es mit der Hofgunst offenbar nicht noch einmal versuchen. Er lehnte mit Hinweis auf sein vorgeschrittenes Alter ab. Trotzdem sagte ihm der König von Portugal die angebotene Pension zu, wofern er ihm nur eine Abschrift aller seiner Partituren zukommen lasse — eine Bedingung, auf die Jommelli denn auch schliefslich einging. Ablehnung Pension aus Lissabon

Wohl mochte er zunächst erleichtert aufatmen, als er nach all den erlittenen Demütigungen wieder freier Herr seines Willens war. Dafür harrte nunmehr seiner ein anderes Los, das ihn als Künstler noch härter treffen mufste, als alles Vorangegangene: er wurde das Opfer des Wandels der Zeiten und mufste als Greis von seinem Künstlerlorbeer Blatt für Blatt abfallen sehen. Dem herzlichen Empfang in Italien folgte schon nach dem ersten Werke eine Zurückhaltung, die sich mit jedem folgenden bis zu eisiger Kälte steigerte. Jene erste Oper war die *„Armida abbandonata,“* zu welcher Francesco Saverio de Rogatis, ein Schüler Mattei's, den Text verfafst hatte. Sie gelangte am 30. Mai 1770, dem Namenstag König Ferdinand's IV., im Theater S. Carlo zu Neapel zur Aufführung und brachte Jommelli wieder mit verschiedenen Sängern aus seiner Stuttgarter Zeit in Verbindung.[4]) Die Oper scheint nach den übereinstimmenden Angaben Armida

---

[1]) Florimo II 235.
[2]) A. a. O.
[3]) Villarosa a. a. O., Florimo a. a. O.
[4]) Besetzung: G. Aprile (Rinaldo), A. Cortoni (Tancredi), Pietro Santi (Rambaldo), Gerlando Speciali (Dano), Tomm. Galeazzi (Ubaldo), Anna de Amicis (Armida), Apoll. Marchetti (Erminia).

der Quellen noch einen beträchtlichen Erfolg gehabt zu haben,[1]) wenn man auch bereits deutlich heraushört, wie die Neapolitaner über so manche Eigentümlichkeit, die sie an dem früheren Jommelli nicht bemerkt hatten, stutzig wurden.[2])

Die Neu-neapolitaner

Während Jommelli's beinahe 16jähriger Abwesenheit in Deutschland hatte sich in Italien eine entscheidende Wendung angebahnt. Die ältere, an Hasse anknüpfende neapolitanische Schule mufste mehr und mehr einer jüngeren weichen, die ganz andere Anschauungen vom Berufe des Opernkomponisten proklamierte, als die strengeren älteren Meister. Es war wieder einmal eine Zeit angebrochen, die den sinnlichen Reiz in der Oper über die dramatischen Rücksichten stellte.[3]) Genau dieselben Grundsätze aber hatte Jommelli seit seiner Jugend mit aller Kraft bekämpft. Es war darum unausbleiblich, dafs er bei der grofsen Masse, welche sich bereits an die bequemere Kost der Neuneapolitaner gewöhnt hatte, als mehr oder minder rückständig, schwerfällig und ungeniefsbar in den Hintergrund trat. Man begann seinen Stil als *„troppo tedesco“* zu verwerfen,[4]) man

---

[1]) Mattei a. a. O., Iriarte a. a. O., Villarosa a. a. O., Florimo a. a. O.

[2]) Eine dramatisch ausgeschmückte Schilderung dieser Aufführung in der Mus. Realz. vom 15. April 1789: „‚Geben Sie uns noch eine Oper‘ schrie der grofse und kleine Haufe des Publikums bei seiner Rückkunft und der ehrwürdige Greis gehorchte der Stimme seiner Landsleute und schrieb noch ‚Armida und Reno.‘ Sie wurde aufgeführt — Alles drang sich, sie zu sehen und zu hören, aber das wandelbare Glück oder die versteckte Kabale, wodurch schon manches Kleingeisterlein vergöttert, so manches Kerngenie in die Klasse gemeiner Alltagsköpfe herabgesetzt wurde, vergällte auch da ihrem Verfasser die süfse Freude, den Beifall seines Vaterlandes über das letzte Werk seiner schöpferischen Muse mit sich ins Grab nehmen zu können. Jommelli wurde — ausgepfiffen. — Nicht eine Miene der Empfindlichkeit zeigte sich auf dem Gesicht dieses Mannes, solange das Schauspiel dauerte, aber am Ende desselben erhub sich Jommelli von seinem Flügel, blieb in überhangender Stellung, mit übereinandergeschlagenen Armen und einem zur Erde gehefteten Blick einige Augenblicke stehen und ging mit einem Achselzucken weg. Jommelli gewann durch diese stille Rache mehr, als wenn er sich laut darüber herausgelassen hätte. Man fand die Oper bei der zweiten Aufführung nicht so ganz verwerflich, bei der dritten schön und bei den nachfolgenden als Meisterstück und als er bald hernach starb, streute sein ehemals so undankbares Vaterland ihm noch den herrlichsten Weihrauch auf sein Grab.“

Diese Angaben sind schon deshalb übertrieben, weil die *Armida* es überhaupt nicht auf eine so grofse Anzahl von Wiederholungen gebracht hat (Florimo IV 240 und 246). Nach Mattei hat die Oper schon bei der ersten Aufführung Erfolg gehabt und da Mattei Augenzeuge war, so wird es dabei wohl sein Bewenden haben müssen.

[3]) Vgl. Kretzschmar im Jahrb. Peters 1905, S. 56ff.

[4]) Iriarte-Garzia a. a. O.

Digitized by Google

tadelte als schwerverdaulich und pedantisch, was doch schliefslich nur dramatisch-charaktervoll war, und schob alle Schuld auf den Aufenthalt in Deutschland. Die Einsichtigen freilich sahen schärfer; der Name des „italienischen Gluck," womit man Jommelli auszeichnete,[1]) zeigt deutlich, dafs man, wenigstens in den führenden Kreisen, sich der Verwandtschaft in der Operntechnik der beiden Meister wohl bewufst war. „Italienischer Gluck"

Nichts spiegelt den Wandel der Zeiten so deutlich wieder, als die eben in jenen Jahren erfolgte zweite Begegnung Jommelli's mit den beiden Mozart's. Sie geschah während einer Probe der *Armida* und Wolfgang äufsert sich sehr befriedigt über Jommelli's freundliches Entgegenkommen; auch die Oper selbst gefiel ihm beim ersten Anhören aufserordentlich.[2]) Freilich zeigte es sich schon sechs Tage später, dafs Mozart, der bereits im Fahrwasser der Neuneapolitaner schwamm,[3]) einige Abstriche an jenem Urteil vorgenommen hatte. Als Kind einer moderneren Zeit fand er die Oper „zwar schön, aber zu gescheit und zu altväterisch fürs Theater,"[4]) ein Urteil, das auf den Wandel der Anschauungen ein grelles Schlaglicht wirft. 2. Begegnung mit den Mozart's

Die Kluft, die Jommelli's Kunst von den Opernanschauungen der inzwischen emporgekommenen Generation trennte, erweiterte sich mit jedem neuen Werke. Hatte die „*Armida*" vermöge ihrer glücklichen Vereinigung von sinnlicher Schönheit und hinreifsendem dramatischem Schwung noch einmal die Begeisterung seiner Landsleute für ihren ehemals vergötterten Liebling hell aufflammen lassen, so fand gleich der „*Demofoonte*," der alte Lieblingstext Jommelli's, den er noch im selben Jahre am 4. November in San Carlo zur Aufführung brachte,[5]) eine bedeutend kühlere Aufnahme. Demofoonte

Burney hat diese Oper gehört; er schildert den ungeheuren Prunk bei ihrer Aufführung und auch die Qualitäten der Sänger; als

---

[1]) Mattei a. a. O. Vgl. auch Deutsches Museum vom Mai 1776 (nach Mattei): „Die Italiener behaupten, die Musik eines Gluck, Jommelli, Hasse, Bach sei rauh und in zu deutscher Manier und hören dafür lieber die Gondelfahrerlieder der Venezianer und Sachen, die in einer Schreibart voller Blümchen und Verzierungen aufgesetzt sind."

[2]) Nohl, Mozart's Briefe, 1877, S. 137: „Ieri l' altro fummo nella prova dell' opera del Sgr. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace veramente. Il Sgr. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile."

[3]) Kretzschmar a. a. O. 57f.

[4]) Nohl, Mozart's Briefe S. 14, vgl. O. Jahn, Mozart I 138.

[5]) Besetzung: Cortoni (Demofoonte), Aprile (Timante), Santi (Matusio), Fr. Paolo Agresti (Cherinto), Galeazzi (Adrasto), Bianchi Tozzi (Dircea), Marchetti (Creusa).

Digitized by Google

begeisterter Verehrer der Kunst Jommelli's spricht er sich auch über die musikalische Seite (mit Ausnahme der Sinfonie) überaus lobend aus.[1]) Sein vollständiges Schweigen über den Erfolg der Oper ist freilich beredt genug. L. Mozart schreibt am 22. Dezember von Mailand: „Des Herrn Jommelli zweite Oper in Neapel ist jetzt so a terra gegangen, dafs man gar eine andere dafür einsetzen will. Dies ist nun ein so berühmter Meister, aus dem die Italiener einen so erschrecklichen Lärm machen. Es war aber auch ein wenig närrisch, dafs er in einem Jahre zwei Opern auf dem nämlichen Theater zu schreiben unternommen, um so mehr, als er hat merken müssen, dafs seine erste Oper keinen grofsen Beifall hatte."[2]) Diese Worte, die von schadenfroher Erinnerung an die einstige vermeintliche Ludwigsburger Unbill[3]) diktiert sind, beweisen, dafs der anfängliche Achtungserfolg, von dem Mattei[4]) und seine Nachfolger berichten, später in offene Ablehnung umschlug. Aber noch gab Jommelli das Spiel nicht verloren.

Wie eine Stimme aus längst verschwundenen Tagen erklang in das buntbewegte Treiben der Neuneapolitaner seine letzte Oper für Neapel, die *„Ifigenia in Tauride"* hinein, die, von seinem Freunde Verazi gedichtet, am 20. Januar 1771 im Theater San Carlo zur Darstellung gelangte[5]) und einen vollständigen Durchfall, den ersten in ihres Schöpfers glänzender Laufbahn, erlebte. Der treue Mattei, neben Sigismondi der anhänglichste Freund und Bewunderer des Meisters in dieser an Enttäuschungen so reichen Zeit, schreibt diesen Mifserfolg dem Umstand zu, dafs die Sänger nicht genügend Zeit gehabt hätten, sich mit den „dotte note" der Partitur völlig vertraut zu machen. Er übersah, dafs nicht die Sänger, sondern eben jene „dotte note" selbst es waren, die jenes Fiasko herbeiführten, denn nach wenigen Aufführungen verschwand das Werk überhaupt von der Bühne. Nicht besser erging es dem in nämlichen Jahre in neuer Fassung in Rom (T. Aliberti) aufgeführten *„Achille in Sciro."*[6])

Fiasko der Ifigenia in Tauride

2. Achille

[1]) Tagebuch einer Reise etc. I 246f.; 252f.

[2]) O. Jahn, Mozart I 138.

[3]) S. o. S. 79.

[4]) A. a. O.

[5]) Besetzung: Gusp. Pacchierotti (Oreste), Cortoni (Toante), Santi (Merodate), Galeazzi (Pilade), de Amicis (Ifigenia), Marchetti (Laodicea). Sie wurde am Tage ihrer Aufführung vollendet, vgl. Iriarte-Garzia S. XVII.

[6]) Brief Jommelli's vom 2. Februar 1771 bei Sittard II 132. Über diesen Mifserfolg vgl. auch Cramer, Magazin der Musik 1784, 2, 1.

Digitized by Google

Jommelli selbst sah schärfer als seine Freunde. Für ihn lag die Wurzel seines Unglücks im Umschlag des Operngeschmacks zugunsten der Neuneapolitaner, und er hatte von seinem dramatischen Standpunkt aus nur Recht, wenn er in dem Übergang vom dramatischen Ernst zum „Gefälligen" in der Oper[1]) einen Abfall vom wahren Ideal des musikalischen Dramas erblickte und diese neue Kunst als *„infelicemente traviata e prostituita"* brandmarkte.[2]) Aber trotzdem mufste er erkennen, dafs die Zeit über ihn und seinen Protest rücksichtslos hinwegschritt. Nach jenen beiden Mifserfolgen begann er allmählich des aussichtslosen Kampfes müde zu werden. Nachdem er in selbstbewufstem Stolze die 600 Scudi Honorar, die er für die *Ifigenia* erhalten, der Leitung des Theaters von S. Carlo zurückgesandt hatte, beschränkte er sich fortan auf die Kirchenmusik und auf die Erfüllung seiner mit dem Lissaboner Hofe eingegangenen Verpflichtungen. Resignation Jommelli's

Aber auch diese Tätigkeit sollte eine jähe Unterbrechung erfahren. Seine Gesundheit war seit seiner Rückkehr aus Stuttgart erschüttert und das Mifsgeschick, das ihn in Italien verfolgte, führte schliefslich infolge der vielen Aufregungen 1771 zu einem Schlaganfall. Schlaganfall Es war der Vorbote des nahen Endes. Sein königlicher Gönner in Lissabon hat ihm daraufhin die Pension verdoppelt. Langsam besserte sich das Übel, das eine Lähmung der ganzen rechten Körperseite herbeigeführt hatte, und nochmals griff der greise Meister zur Feder, um aus Dankbarkeit gegen den portugiesischen Hof für ihn seine letzte grofse Oper *„Il trionfo di Clelia"* (auf den Text von Metastasio) zu schreiben (1772). Trionfo di Clelia

In Neapel selbst erwies sich Ferdinand IV. dankbarer, als das Publikum. Zu den Tauffeierlichkeiten seiner erstgeborenen Tochter war der Herzog von Arcos von Spanien herübergekommen und Jommelli erhielt von ihm den Auftrag, die Festkantate zu schreiben. Es war die noch erhaltene *„Cerere placata,"* Text von Michele Sarcone, Cerere placata

[1]) Sehr treffend im Gegensatz zu Mattei bemerkt Vogler, Betr. der Mannheimer Tonschule I, 5—6, S. 130: „Wegen Mangel an Gefälligkeit hatte Jommelli auch noch in seinen letzten Lebenstagen das Unglück, seine vortrefflichsten Arien vom geschicktesten Sänger und unschuldiger Weise unter ihren Wert herabgesetzt, sogar mifshandelt und seine Oper *Ifigenia* verworfen zu hören und mufste sich mit dieser seltenen Nachsicht eines neapolitanischen Publikums begnügen, dafs den dritten Tag doch wieder seine göttliche *Armida* auf der Bühne gesehen wurde."

[2]) Brief an Ant. Eximeno, s. dessen Werk Dell' origine e delle regole della musica (Rom 1774), S. 456.

[3]) Tag der Aufführung und Textdichter dieser „festa teatrale" in der Part. angegeben, s. oben S. 3.

Digitized by Google

die am 14. September 1772 den vollen Beifall des Auftraggebers errang; Jommelli erhielt von ihm eine Anweisung auf 1000 Scudi und eine goldene Uhr. Aber trotz dieses Erfolges blieb er von nun an der dramatischen Komposition fern und widmete seine letzte Miserere künstlerische Kraft der Kirche. Er beauftragte seinen Freund Mattei, ihm eine italienische Übersetzung des *Miserere*-Textes anzufertigen und komponierte darauf seine berühmteste Kirchenkomposition, die zum ersten Male von Aprile und der de Amicis am Mittwoch der Karwoche 1774 im Hause Mattei's vor einem grofsen Publikum aufgeführt wurde.

Dieses *Miserere* war Jommelli's letzte Komposition. Nachdem er sich von dem ersten Schlaganfall kaum erholt hatte, raffte ihn ein Tod zweiter in der Nacht vom 25. zum 26. August 1774 hinweg. Sein Bruder, der Augustinermönch war, liefs ihn in der Kirche S. Agostino alla Zecca in der Kapelle S. Tommaso di Villanova bestatten. Der Tod des berühmten Meisters brachte seinen leicht entzündlichen Landsleuten mit einem Male die Gröfse dieses Verlustes zum Bewufstsein. Gedächtnisfeier Die bereits[1]) erwähnte Gedächtnisfeier am 11. November vereinigte fast sämtliche musikalischen Gröfsen am Grabe Jommelli's zu einer weihevollen Musikaufführung, bei der zwei Orchester und eine Menge Sänger unter der Leitung Nicola Sabatini's in Tätigkeit traten. Die Opernhäuser Neapels freilich nahmen auch jetzt keine Notiz mehr von ihm. Vom Jahre 1780 an, wo sich eine vereinzelte Aufführung der *Armida* zum Geburtstag der Königin (13. August) in S. Carlo findet,[2]) verschwindet der einst so gefeierte Name vollständig aus den Opernlisten der neapolitanischen Theater, die nunmehr ganz in die Hand der jüngeren Schule übergehen. Seine getreuen Anhänger aber feierten den Geschiedenen in zahlreichen Epitaphien als den „Meister, der die zur Dirne herabgesunkene musikalische Tragödie ohne Rücksicht auf die schwankende Gunst der Massen durch Ersetzung der weichlichen phrygischen Weisen durch mannhafte dorische wieder ehrbar gemacht.“[3])

---

[1]) Vgl. oben S. 6.
[2]) Unter Gius. Gazzaniga's Direktion; Besetzung bei Florimo IV 246.
[3]) Eine Zusammenstellung aller dieser Epitaphien bei Mattei a. E.

Die Persönlichkeit.

Unter dem abfälligen Urteil, das noch bis vor nicht allzulanger Zeit über die neapolitanische Oper im Schwange war, haben auch ihre einzelnen Vertreter lange zu leiden gehabt. Es wiederholt sich in der Beurteilung der Persönlichkeiten dieselbe Erscheinung, wie bei den Werken selbst: unsere Altvordern wufsten neben vielem übertriebenem Lob und gelegentlich kritikloser Verehrung doch auch der originellen Gröfse jeder einzelnen Persönlichkeit gerecht zu werden, sie brachten ihnen ein reiches Mafs persönlicher Anteilnahme entgegen und behielten vor allem den für die Betrachtung jeder künstlerischen Erscheinung so überaus wichtigen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben im Auge. Den späteren Generationen dagegen ging dieser Blick für die individuellen Züge in den einzelnen Lebensbildern allmälich ganz verloren; mit der Lebenskraft der Werke erlosch auch die Erinnerung an die Persönlichkeiten, die sie geschaffen. Was übrig blieb, war ein farbloses, aller charakteristischen Züge bares Bild, das durch mehr oder minder starken anekdotenhaften Aufputz nur ein Scheinleben gewann. Bald aber wagte sich das Verdammungsurteil, das unter der Ägide der älteren Gluckforschung über die Werke der Neapolitaner ausgesprochen wurde, auch an die Persönlichkeiten ihrer Schöpfer. Das war psychologisch nur allzu begreiflich. Denn wie hätte man auch bei den Vertretern einer „Afterkunst," die nur auf „angenehme Eindrücke," niemals aber auf die „Erregung tieferer Leidenschaften" hinarbeitete,[1]) höheren sittlichen Ernst und wahrhaft künstlerische Absichten voraussetzen sollen? So gerieten auch die Künstler selbst in der landläufigen Meinung mehr und mehr in Mifskredit. Der überlieferte Klatsch diente als willkommenes Beweismaterial, um die moralische Minderwertigkeit dieser Komponisten zu erhärten. Bald begann die Phantasiegestalt des aalglatten, intriganten Italieners selbst in den gebildeten Musikerkreisen ihr Wesen zu treiben und

Bedeutung der Persönlichkeiten für die Kritik der Neapolitaner

[1]) Bitter, Die Reform der Oper durch Gluck (Braunschweig 1884), S. 214 u. ö.

Digitized by Google

man nahm, zumal in Deutschland, an seinen ehemaligen Tyrannen noch nachträglich eine billige Rache, indem man ihnen bei ihrem Kunstbetrieb allerhand unlautere Motive, wie Herrschsucht und Habgier, in die Schuhe schob.

Gerade nach dieser biographischen Seite hin aber erfordert das Gerechtigkeitsgefühl dringend eine Berichtigung derartiger Anschauungen, die in ihrer durch und durch subjektiven Färbung einer streng historischen Betrachtung durchaus nicht mehr Stand halten. Lernen wir, wozu freilich heutzutage erst die ersten Ansätze vorhanden sind, vor allem die Charaktere dieser Männer kennen, suchen wir uns in ihre Bildungswelt, ihre Anschauungssphäre, ihre künstlerischen Motive einzuleben, und wir werden erkennen, wie weit wir noch von einer wirklich objektiven Würdigung, nicht allein der Künstler, sondern auch der Kunstwerke, entfernt sind. Gerade Jommelli's Beispiel ist vorzüglich dazu geeignet, die Richtigkeit dieser Betrachtungsweise darzutun. Prüfen wir sein Lebensbild auf seinen sittlichen und künstlerischen Gehalt hin unter Zuziehung der glaubwürdigen Zeugnisse über seine Persönlichkeit, so bedarf es gar keiner apologetischen Schönfärberei, um zu der Überzeugung zu gelangen, dafs wir es hier mit einem Charakterkopf ersten Ranges zu tun haben.

Selbstkritik

Das beweist vor allem der hohe sittliche Ernst und die damit verbundene strenge Selbstkritik, die Jommelli sein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Der Vorwurf der Schablonenarbeit erscheint geradezu lächerlich, wenn man die verschiedenen Wandlungen ins Auge fafst, die seine Opernkunst von den Tagen des *Ricimero* bis zur *Armida* durchlaufen hat. Dafs diese Entwicklung keine plan- und ziellose war, sondern dafs jede Phase folgerichtig an die vorhergehende anknüpfte, wird im folgenden Abschnitt zu erläutern sein, hier mag nur soviel bemerkt werden, dafs jede neue Opernreihe eine dauernde Bereicherung des Ausdrucks bringt und somit dem Kunstverstand ihres Schöpfers sowohl als seiner unermüdlichen Arbeit an sich selbst ein beredtes Zeugnis ausstellt. Jommelli's Entwicklung vollzieht sich langsam, ja manchmal allzu bedächtig im Vergleiche mit vielen seiner Zeitgenossen, aber sie kennt dafür auch keine absteigenden Linien. Über seinem gesamten Schaffen waltet ein ebenso zäher, als energischer künstlerischer Wille, der am Schlusse seines Lebens sich stark genug dünkte, gegen eine ganze Zeitströmung in die Schranken zu treten und dadurch einen wahrhaft heroischen Charakter gewinnt. Jommelli hat es mit der Erreichung des ihm vorschwebenden Opernideals wahrlich nicht leicht genommen; selbst auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes,

Digitized by Google

in Stuttgart, suchte er seine Kunst mit jedem neuen Werke mehr zu vervollkommnen.

Allerdings ging diese Entwicklung mit sehr langsamen Schritten vor sich. Jommelli war kein Mann des kühnen Drauflosgehens, es kostete ihn immer längere Zeit, bis er sich auf neuerrungenen Gebieten sicher fühlte. Schon in seiner Jugend zeigte sich, dafs er an der geistigen Frühreife und Beweglichkeit der Südländer keinen Anteil hatte: in einem Alter, da Pergolesi und Majo sich bereits als Komponisten und Dirigenten einen Namen gemacht hatten, trat Jommelli überhaupt erst ins Konservatorium ein. Und diese Schwerfälligkeit, die ihn gelegentlich geradezu als Zauderer erscheinen läfst, blieb sein ganzes Leben hindurch an ihm haften. Es bedurfte meist einer kräftigen äufseren Initiative, um ihn eine neue Etappe in seiner Entwicklung gewinnen zu lassen. In Wien fiel diese Initiative den Freunden der Opernreform zu, in Stuttgart dem Herzog selbst. Metastasio kannte seinen Mann, wenn er einmal an Gius. Barbieri schrieb, es bedürfe schon gehöriger Sporen, um „unsern unvergleichlichen Jommelli“ aus seiner „verträumten Ruheseligkeit“ aufzurütteln;“[1]) ein anderes Mal redet er geradezu von der *„tranquillissima indolenza“* des Meisters.[2]) Schwerfälligkeit

Eine Kämpfernatur, wie Gluck, war darum Jommelli zeitlebens nie. Metastasio hebt sein friedfertiges Wesen mehrmals hervor;[3]) sein Prinzip war: leben und leben lassen. Eine lebhafte Neigung zu epikureischem Lebensgenufs stand dem wohlbeleibten Herrn auf der Stirne geschrieben. Er liebte die Genüsse der Tafel,[4]) auch von einem Liebesverhältnis mit der Sängerin Buonani in Stuttgart weifs Heinse zu berichten[5]) und selbst mit dem Schuldenmachen scheint er es, wenigstens in Stuttgart, nicht sehr schwer genommen zu haben.[6]) Nur müssen wir im Auge behalten, dafs bei dem lockeren Leben am Epikureische Neigungen

[1]) Brief vom 30. Aug. 1753 in den Opp. post. II 131: „Bisognano sproni, che non siano regolati dalla discretezza, per iscuotere la sonnacchiosa tranquillità del nostro impareggiabile Jommella, onde non lo risparmii.“

[2]) Lettere disperse I 413.

[3]) Ebenda I 306, vgl. Florimo II 241.

[4]) Metastasio nennt ihn an den beiden genannten Stellen „pacchione“ und „ghiottone“.

[5]) Hildegard von Hohenthal I 240.

[6]) Die alten Geschäftsbücher des jetzigen Stuttgarter Bankhauses von G. H. Keller's Söhnen buchen unter der Rubrik „gar schlechte Aktiva“ eine Summe von beinahe 600 Fl., die der „Oberkapellmeister Jommelli“ bei seiner Abreise aus Schwaben zu bezahlen vergessen hatte.

Digitized by Google

herzoglichen Hofe derartige Entgleisungen an der Tagesordnung waren und, weit entfernt, irgendwie gerügt zu werden, gewissermaßsen zum guten Tone gehörten.

Hohe Allgemeinbildung

Aber dieses Epikureertum Jommelli's erstreckte sich keineswegs allein auf das Gebiet des Materiellen. Dank seiner sorgfältigen Erziehung und dem dadurch geweckten eigenen Bildungsdrange umfaſste sein Geist allmählich eine Vielheit von Interessen, die ihn, was Allgemeinbildung anlangt, in die erste Reihe seiner Zeitgenossen rückt.

Der Umgang mit Padre Martini, der ihn gleich beim ersten Zusammentreffen mit dem Prädikat eines *„compositore filosofo“* beehrte,[1]) weckte in ihm einen Bildungseifer, den späterhin der Verkehr mit den bedeutendsten musikalischen und literarischen Gröſsen der Zeit nur noch gesteigert hat. Was z. B. in dieser Hinsicht einem strebsamen Künstler im Kreise des Kardinals Albani an Anregungen geboten wurde, ist aus der Biographie Winckelmann's zur Genüge bekannt. Jommelli hat sie sich auch nach Kräften zu nutze gemacht, so daſs die Welt bald ebenso seine Allgemeinbildung, wie seine künstlerischen Leistungen bewunderte. Noch Perotti rühmt ihn als Gelehrten, Musiker, Philosophen, Literaten und Poeten.[2]) Besonders eng war sein Verhältnis zu Literatur und Poesie, das denn auch für die Beurteilung seiner Werke von entscheidendem Gewicht ist. Derselbe Mann, der nach dem landläufigen Urteil zu den „Verderbern des musikalischen Dramas“ gehört, hat auf Grund seiner vielseitigen literarischen Bildung eingehende Beobachtungen über das Verhältnis von Musik und Drama angestellt, deren Resultate in zahlreichen, mehr oder minder einschneidenden Änderungen seiner Texte vor uns liegen. Selbst den bewunderten Metastasio hat er dabei nicht verschont und wie groſs vollends sein Einfluſs auf Poeten dritten Ranges, wie Verazi, war, wird später noch ausführlich darzustellen sein. Groſse Dienste leistete ihm dabei sein eigenes, nicht unbedeutendes dichterisches Talent.[3]) Seine *Ode auf das Konkordat des hl. Stuhles mit dem Hofe von Lissabon* wird mehrfach gerühmt.[4]) „Er war auch

Literarische Bildung

Dichterisches Talent

---

[1]) Florimo II 231.

[2]) Dissertation p. 21.

[3]) Garzia bei Iriarte, La musica p. XVI: „La sua istruzione non si ristringeva alla musica: scriveva ancora in verso con bastante gusto.“

[4]) Mattei a. a. O. Es handelt sich dabei wohl um den 1773 unter dem Ministerium Pombal geschlossenen Vertrag. Die Ode (vgl. dazu Mattei, Opere, 1780, Bd. 10) fiele demnach in Jommelli's letzte Lebenszeit.

Digitized by Google

ein nicht schlechter Poet in seiner Sprache“ bemerkt Gerber.[1]) Für seine literarischen Neigungen spricht endlich auch der Umstand, daſs er bei seinem Tode eine ansehnliche und gute Bibliothek hinterlieſs.[2])

Hohes gesellschaftliches Ansehen

Dieser hohe Bildungsgrad verschaffte Jommelli im gesellschaftlichen Verkehr eine Überlegenheit, die seine intimen Beziehungen zu verschiedenen Spitzen der politischen und literarischen Welt wohl begreiflich erscheinen läſst. Sein ruhiges Temperament konnte ihn dabei nur unterstützen. Er beherrschte die Formen des gesellschaftlichen Verkehrs vollkommen, aber ohne jede Aufdringlichkeit, und so werden seine Zeitgenossen nicht müde, das gewinnende und verbindliche Wesen des Künstlers hervorzuheben,[3]) das, wie die Berichte der beiden Augenzeugen Mozart[4]) und Burney[5]) beweisen, seinen Eindruck auf seine Umgebung nie verfehlte.

Bescheidenheit

Trotz aller äuſseren Gewandheit war Jommelli aber im Grunde eine bescheidene Natur. Von seinen eigenen Verdiensten sprach er nur, wenn er sich, wie bei seinem Abschied von Stuttgart, in seiner Ehre gekränkt sah; sonst pflegte er nur wenig und ziemlich geringschätzig darüber zu reden.[6]) Um so neidloser wuſste er fremdes Verdienst zu schätzen, wie nicht allein sein Verhalten gegenüber Mozart in Ludwigsburg,[7]) sondern auch die Berichte der Zeitgenossen bestätigen.[8]) Der schwäbische Pfarrer Christmann nennt, noch unter dem frischen Eindruck der Stuttgarter Glanzzeit, Jommelli[9]) „einen von allen Vorurteilen freien Mann, der Anlagen des Geistes schätzte, mochte er sie am Neapolitaner oder Deutschen oder am Hotentotten wahrnehmen.“

Anerkennung fremden Verdienstes

---

[1]) A. Lex. I 695.

[2]) Martuscelli a. a. O.

[3]) D' ottime maniere e di costume amabilissimo, Metastas. Lett. disp. I 306; Florimo II 240f.

[4]) Briefe S. 14 nennt er ihn „molto civile“.

[5]) Tagebuch I 237.

[6]) Vgl. Allg. Mus. Zeitg. 1799, Nr. 3: „Für die Kirchenmusik bin ich nicht geschaffen und mit Beschämung sehe ich selbst auf das Wenige, das ich auf Befehl meines Fürsten für sie schreiben muſste.“

[7]) S. o. S. 79.

[8]) Florimo II 240, vgl. auch Garzia bei Iriarte a. a. O. p. XVI: „Si distingueva per la dolcezza del suo tratto e principalmente per la sua moderazione nel giudicare de' suoi compagni, lodandoli sempre, quantunque alcuni di loro non la usassero eguale verso di lui“ und Junker, Betr. über Mahlerey 1778, p. 108: „Jommelli war groſs, fühlte, daſs er groſs war, aber mit diesem Selbstgefühl verband er in Absicht der Andern Bescheidenheit im Urteil.“

[9]) Mus. Realzeitg. 13. Mai 1789.

Digitized by Google

In einem Bericht der Allg. mus. Zeitung — es ist derselbe, der seinen Lesern die mysteriöse Anekdote vom Tode Terradellas' auftischt — wird behauptet, Jommelli habe sich auch in Stuttgart nur an seine engeren Landsleute gehalten, „weil er keinem Deutschen Rede gönnen wollte oder sich vor ihnen fürchtete."[1]) Diese Notiz steht mit den Verhältnissen am Stuttgarter Hofe in ganz entschiedenem Widerspruch. Dafs zumal die „Furcht vor den Deutschen" lediglich im Kopfe des Berichterstatters vorhanden war, zeigt ein Bericht eines Augenzeugen, der auf Jommelli's Eigenschaften als Dirigent ein helles Licht wirft.[2]) Es heifst da: „So grofs Jommelli als Tonsetzer war, so grofs war er auch in der Direktion des Orchesters. Geschätzt wegen seiner grofsen Verdienste, geliebt als ein Menschenfreund und gefürchtet, weil er überall uneingeschränkte Vollmacht hatte, herrschte er als ein Gott über seine Untergebenen. Wie er sein ganzes Orchester zu einerlei Empfindungen zu beleben, jedes Glied desselben an seine Ideen zu fesseln, überall Ordnung und eine beinahe unglaubliche Pünktlichkeit im Licht und Schatten zu erhalten und mit dem Adlerblick seines feurigen Auges alles nach seinem Willen zu regieren imstande war, kann man kaum glauben, wenn man nicht Augenzeuge davon war." Die Stelle beweist deutlich, dafs Jommelli im Dienste ein überaus strenges Regiment führte und mit eisernem Fleifse bemüht war, sich in seinem Orchester ein gefügiges Werkzeug zur Ausführung seiner dramatischen Ideen heranzubilden. Ja, wenn man Junker glauben darf,[3]) so hat es in den Jommelli'schen Proben, ähnlich wie in den Gluck'schen, des öfteren harte Worte gesetzt; denn auch Jommelli nahm es mit dem Studium seiner Werke sehr genau, so dafs selbst sein Bewunderer Heinse gelegentlich bemerkt, es komme bei ihm oft der „Pedant oder Musikmeister" zum Vorschein.[4]) Das scheint denn auch häufig sehr notwendig gewesen zu sein dem Stuttgarter Orchester, dieser „Welt von Königen" gegenüber, „die keine Herrschaft haben." Aber derselbe Schubart, dem wir diesen Vergleich verdanken,[5]) weifs auch aus eigener Anschauung von den Resultaten dieser Jommelli'schen Orchesterdisziplin zu berichten und zwar gelegentlich der *Fetonte*-Aufführung von 1768: „Der Geist der Musik

Verhältnis zu den Deutschen

Eigenschaften als Dirigent

---

[1]) 1800, Nr. 24.

[2]) Mus. Realzeitg. vom 2. Sept. 1789.

[3]) Cramer, Magazin der Musik, 17. Mai 1786.

[4]) Hildegard von Hohenthal I 58.

[5]) Ges. Schr. V 163.

Digitized by Google

war grofs und himmelerhebend und wurde so ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünstler eine Nerve von Jommelli."[1])

Dafs ein solcher Mann auch das Wesen seiner eigenen Kunst und ihre Gesetze gründlich studiert hat und nicht etwa der dilettantische Stümper war, als den ihn Beloselski und Genossen hinstellen, leuchtet wohl ohne Weiteres ein, auch wenn es nicht von Mattei ausdrücklich hervorgehoben würde. Klarer als viele seiner Zeitgenossen erkannte er die treibenden Kräfte im zeitgenössischen Musikleben und beklagte es Burney gegenüber tief, dafs das Studium der Musikgeschichte zur Zeit so sehr vernachlässigt werde.[2]) Antonio Eximeno, den Theoretiker, ermutigte er noch in seinen letzten Lebensjahren, unbeirrt seine Bestrebungen fortzusetzen, denn nur durch eine gründliche theoretische Bildung der Musiker sowohl, als der Dilettanten könne dem drohenden Verfall der Musik gesteuert werden.[3]) Diese Grundsätze betätigte er aber auch in der Praxis. Von seinen Musikern, insbesondere den Cembalisten, verlangte er stets ein genaues Studium seiner Partituren; sie sollten sich ihren Empfindungsgehalt vollständig zu eigen machen, sollten lernen, um ein Wort von Quantz zu gebrauchen, „aus der Seele zu spielen."[4]) Darin bestand für ihn, wie er sich ausdrückte, die „Kunst des Lesens."[5]) So scharf er sich aber gegen alles unzulängliche, dilettantenhafte Musizieren aussprach, so willig beugte er sich vor dem Urteil Berufener. Schubart berichtet an mehreren Stellen nach Jommelli's eigenem Geständnis,[6]) dafs er

Theoretische Bildung

---

[1]) Ges. Schr. I 83.

[2]) Burney, Tagebuch I 237.

[3]) Eximeno, Dell' Origine e delle regole della musica p. 456: „Ho gran premura di manifestargli cogli effetti tutto l'elogio e tutta la giustizia che merita il suo bellissimo e vantaggiosissimo prospetto. Viva Lei sicuro per tanto che sarà mia ben assidua cura di spronare ogni buon professore ed ogni vero amatore di musica a fervorosamente interessarsi per maggiormente incoraggire un uomo del suo gran merito, da cui possiam tirare quei lumi che assolutamente ci abbisognano, per vedere nella sua più convenevole chiarezza, e nel più vero cammino questa divina nostr' arte tanto infelicemente traviata e prostituita."

[4]) Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, 2. Aufl., (1780), S. 248.

[5]) Schubart Ges. Schr. VI 205: „Aber ein Stück so ganz, wie es aus der Seele des Setzers kam, mit Umrifs, Kolorit, Helldunkel — bis auf die kleinsten Tinten vortragen und es mit dem Odem der Empfindung beseelen, dazu gehört traun mehr, als mancher Kalophoniumschmecker glaubt. Der grofse Jommelli sagte oft vom eingebildetsten Kraftmann: Der Kerl kann kann nicht lesen, und nach seinem Ideale vom Lesen hatte Orpheus-Jommelli Recht."

[6]) Ebenda I 93, V 65.

Digitized by Google

den Rat Gius. Aprile's sehr hoch schätzte und sich des öfteren in seinen Kompositionen darnach richtete, „wie er denn überhaupt gegen jedermann billig gewesen sei."

Schaffensweise

Was er aber von Andern forderte, das forderte er in gesteigertem Mafse von sich selbst. Er schrieb nichts nieder, was nicht vollständig durchdacht bereits in seinem Kopfe vorlag. Das geht schon rein äufserlich aus der überaus sorgfältigen Niederschrift seiner Partituren hervor, die in den seltensten Fällen eine nachträgliche Korrektur aufweisen.[1]) Auch hieraus haben schon die Zeitgenossen irrige Schlüsse gezogen. Die einen hielten ihn für einen genialen Improvisator, der mit wunderbarer Raschheit die „studiertesten und gelehrtesten" Kompositionen hingeworfen habe,[2]) die Tadler aber warfen ihm Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit vor.[3]) Ein Blick in die Partituren lehrt sofort die Grundlosigkeit dieses Vorwurfs. Niemand wird bestreiten können, dafs hier Alles bis ins kleinste Detail hinein sorgfältig überlegt ist, ja wir werden sehen, dafs Jommelli manchmal in dieser Kleinmalerei viel zu weit gegangen ist. Schrieb er doch, zumal in Stuttgart, für ein Orchester- und Sängerpersonal, dessen Leistungsfähigkeit eine bis ins Feinste gehende Differenzierung des Ausdrucks förmlich herausforderte. Weit berechtigter, als der Vorwurf der Oberflächlichkeit, erscheint demnach der Vergleich mit der Schaffensweise anderer Meister, z. B. Mozart's. Wie für diesen, so war auch für Jommelli mit dem Beginn des Niederschreibens die eigentliche künstlerische Arbeit abgeschlossen[4]), und da er zudem über ein ausgezeichnetes Gedächtnis verfügte,[5]) so vollzog sich die Fixierung des in seinem Geiste bereits Ausgearbeiteten mit einer Schnelligkeit, die allerdings wohl geeignet war, bei den Zeitgenossen Staunen und Verblüffung hervorzurufen.

Verhältnis zu den Zeitgenossen

Der tolerante Grundzug in Jommelli's Wesen, das stets fremdes Verdienst neidlos anerkannte und fremden Angriffen mit Überlegenheit, aber ohne Gehässigkeit entgegentrat, zeigt sich am deutlichsten in seinen Beziehungen zu seinen Fachgenossen. Seine überragende Bildung bewahrte ihn vor jeder Einmischung in kleinliches Parteigezänk; wissen wir doch auch aus Burney,[6]) dafs er auf das Studium der

---

[1]) Schubart Ges. Schr. VI 157: „Seine Partituren sind mit solcher Zierlichkeit geschrieben, als wenn sie Abschriften eines sorgfältigen Kopisten und nicht der erste Hinwurf eines grofsen Meisters wären."

[2]) Mattei a. a. O., Mus. Realz. 2. Sept. 1789; Burney a. a. O.

[3]) So Beloselski und seine Gesinnungsgenossen.

[4]) O. Jahn, Mozart, 3. A., II 130.

[5]) Burney, History IV 562.

[6]) Tagebuch I 238.

Digitized by Google

Geschichte der Musik grofsen Wert legte. Alessandro Scarlatti, A. Scarlatti dessen er sich wohl aus seiner Knabenzeit noch erinnern mochte, wurde von ihm sehr hoch geschätzt, wenn auch freilich mehr als Kirchen-, denn als Opernkomponist.[1]) Sehr bezeichnend ist, dafs er sich über Vinci und Porpora, die beiden Hauptvertreter des musikalischen Dramas in der unmittelbar vorhergehenden Periode, niemals ausgesprochen hat. Wie er sich als Künstler zu diesen beiden Vorgängern stellt, wird später zu erörtern sein, jedenfalls traten ihre Gestalten sehr bald in Schatten vor zwei andern Meistern, deren künstlerische Persönlichkeiten Jommelli durch sein ganzes Leben hindurch begleitet haben, nämlich Leonardo Leo und Joh. Adolf Hasse. Von den Beziehungen zu Leo ist schon während seiner Lehrjahre die Rede gewesen.

Dafs Jommelli sich zu Hasse nicht allein als Künstler, sondern Hasse auch als Mensch lebhaft hingezogen fühlte, ist bekannt, ebenso dafs dieses Verhältnis auf Gegenseitigkeit beruhte, wie Hasse's warmes Eintreten für den jüngeren Meister beweist.[2])

Jommelli wurde einer der eifrigsten Anhänger von Hasse's Opernkunst, die er jederzeit eifrig verteidigt hat. Er hatte die ganz richtige Empfindung, als er Hasse seinen Lehrer nannte und Tadler seiner Kunst mit den heftigen Worten anfuhr: *„Non posso soffrire che si parli cosi male del mio maestro.“*[3]) Noch später berichtet Abt Vogler in demselben Sinne:[4]) „Jommelli selbst liefs einem Hasse, der mit ihm um den Vorzug kämpfte, Gerechtigkeit widerfahren und war von dessen Satze, der nur wenig Noten hatte, so eingenommen, dafs er noch wenig Jahre vor seinem Tode offenherzig versicherte, er wünsche sich Hasse's Enthaltsamkeit.“ Auch Mattei weifs zu erzählen, dafs Jommelli an Hasse's Kunst am meisten das Mafshalten nach jeder Richtung hin bewunderte.

Jommelli hat dieses anerkennende Urteil über Hasse aber auch noch, wie wir von Schubart[5]) erfahren, auf Graun ausgedehnt. Graun Möglich, dafs er mit diesem Künstler 1740/41 in Italien zusammen-

---

[1]) Tagebuch I 239.

[2]) S. o. S. 43.

[3]) Kandler, Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel. Compositore di musica Gio. Ad. Hasse (Venedig 1821), S. 27; Schubart V 87.

[4]) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule a. a. O. 163.

[5]) I 94: „Ein Schmeichler tadelte einst in meiner Gegenwart die deutschen Tonmeister. Schweigen Sie, sagte Jommelli mit zürnendem Blicke, ich habe sehr viel von Hasse und Graun gelernt.“

Digitized by Google

getroffen ist. Freilich besafs Graun damals noch nicht seine spätere Berühmtheit; weit wahrscheinlicher ist, dafs Jommelli erst an der Stuttgarter Bühne Graun näher kennen gelernt hat, wo dessen Kunst ja, wie wir sahen, durch die Beziehungen beider Fürstenhöfe wenigstens für kurze Zeit festen Fufs gefafst hatte.[1])

Ähnlich äufserte sich Jommelli über seine eigenen Landsleute, Pergolesi von denen ihm G. B. Pergolesi allem Anschein nach ganz besonders ans Herz gewachsen war. Sagte er doch selbst einmal: „Wenn Pergolesi nicht mehr goutiert wird, dann verfällt gewifs die wahre Musik."[2]) Florimo gibt nach dem Vorgange Mattei's eine längere Ausführung über Jommelli's Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, die ich hier folgen lasse:[3]) *„Lodava la fecondità originale di Piccinni, la facilità gioconda del Sacchini, la vivace novità del Paisiello, la dottrina armonica del Cafaro, l'esperienza teatrale del Galuppi, la* Gluck *filosofia economica del Gluck."* Leider ist uns über das nähere Verhältnis Jommelli's zu Gluck nichts Bestimmtes überliefert. Ob sich der deutsche und der „italienische" Gluck 1749 in Wien persönlich kennen gelernt haben, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Gluck war gegen Ende dieses Jahres mit dem für seine Laufbahn so bedeutsamen *Telemacco* beschäftigt und reiste dann alsbald nach Italien. Nach seiner Rückkehr 1750 hat er Jommelli in Wien nicht mehr angetroffen. Wohl aber ist denkbar, dafs Jommelli in Rom jene Oper Gluck's gehört und dadurch manche Anregungen empfangen hat, die allerdings erst später in Stuttgart Früchte zeitigen sollten. Mit Gluck's eigentlichen Reformopern ist Jommelli offenbar nicht mehr in Berührung gekommen; sie waren in Stuttgart zur Zeit seines Wirkens unbekannt und vermochten auch in Italien weder zu Jommelli's Lebzeiten noch später Fufs zu fassen.[4])

Nicht so klar liegen die Verhältnisse bei Jommelli's Stellung Piccinni zu seinem einflufsreichsten und gefährlichsten Konkurrenten Piccinni. Die Rivalität beider Künstler datierte schon von ihrem Aufenthalt auf dem Konservatorium her; sie stellte Jommelli's Charakterstärke um so mehr auf die Probe, als Piccinni's aufsteigender Ruhm den seinen immer mehr verdunkelte. Als er von Deutschland nach Italien zurückkehrte, war hier alle Welt erfüllt von Piccinni's *Cecchina* und ihrem Autor. Unwillig meinte Jommelli zuerst: *„Sarà qualche ragazzo o*

---

[1]) S. o. S. 64.
[2]) Schubart, Ges. Schr. V 59.
[3]) Florimo II 240f.
[4]) H. Kretzschmar im Jahrb. Peters 1903, S. 74.

Digitized by Google

qualche ragazzata,“ hörte sich das Werk aber dennoch an und sagte alsdann zu seinen Freunden: *„Ascoltate la sentenza d' Jommelli: questo è inventore.“* [1]) Mag diese Anekdote auf Wahrheit beruhen oder nicht, Tatsache ist jedenfalls, daſs Jommelli niemals sich zu einer Äuſserung des Übelwollens über seinen begünstigten Nebenbuhler hat hinreiſsen lassen, selbst nicht in einer Zeit, da, wie Mattei bemerkt, im neapolitanischen Musikleben sich die drei Heerlager der „Jommellisten, Piccinnisten und Cafaristen“ grimmig befehdeten. Piccinni selbst aber hat, wie er 1786 nach Sacchini's Tode ihm die Leichenrede hielt und nach Gluck's Hinscheiden ebenfalls eine Gedächtnisfeier in Vorschlag brachte,[2]) auch Jommelli noch nach seinem Tode durch seinen uns schon bekannten Aufsatz seine Verehrung bezeigt, der freilich mehr ein Produkt einer löblichen Absicht, als eingehender Information und eines tieferen Verständnisses für Jommelli's Kunst darstellt.[3])

Jommelli's Äuſseres schildert Burney[4]) mit folgenden Worten: „Er ist auſserordentlich korpulent und hat im Gesichte etwas Händeln Ähnliches, soviel ich mich des letzteren erinnern kann, doch ist er weit höflicher in seinem Betragen.“ Die Ähnlichkeit mit Händel Äuſseres
mag auf sich beruhen, behauptet doch Burney dasselbe von Perez; im übrigen aber wird sein persönlicher Eindruck von den Zeitgenossen bestätigt. Auch Metastasio schildert den 35jährigen Künstler als eine Erscheinung *„di figura sferica, di temperamento pacifico, di fisionomia avvenente, d' ottime maniere e di costume amabilissimo.“* [5]) Böcklin, sein Schüler, fügt sogar noch die drastische Bemerkung hinzu, er sei so „vierschrötig gewesen, wie immerhin ein Nürnberger oder Hamburger Packknecht“.[6]) Mit diesen Schilderungen Bildnisse
stimmen die erhaltenen Bildnisse überein. Das beste Ölbild des Künstlers, das von ihm selbst Zingarelli geschenkt wurde, und nachher in Florimo's Besitz gelangte,[7]) befindet sich in der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Neapel. Der Maler ist unbekannt. Gerber[8]) erwähnt eine Zeichnung von Sauerbier, sowie ein dar-

[1]) Vgl. Ginguené; La vie et les ouvrages de Piccinni (1800), S. 15.
[2]) Vgl. Marx, Gluck und die Oper (1863), II 306.
[3]) S. o. S. 8f.
[4]) Tagebuch II 237.
[5]) Lettere disperse I 306, vgl. Florimo II 241.
[6]) Fragmente S. 70.
[7]) Florimo II 139.
[8]) A. L. Anh. S. 63.

Digitized by Google

nach in Farben ausgeführtes Miniaturbildnis von Wunderlich, ihm verdanken wir ferner auch die Nachricht von einer durch Österreich angefertigten Karikatur.[1]) Ein anderes Ölbild, von der Hand Anna Dorothea Therbuch's aus dem Jahre 1764 erwähnt Florimo nebst einem Miniaturbild.[2]) Kupferstiche von Jommelli waren verschiedene im Umlauf. Martuscelli's Werk enthält einen solchen von der Hand Morghen's, zwei andere finden sich in der Lavater'schen Sammlung. Auf dem einen erscheint Jommelli en face mit Perrücke, auf dem andern, überaus charakteristischen (s. das Titelbild des vorliegenden Werkes) ohne Perrücke. Der Stich stellt Jommelli offenbar in vorgerückterem Alter, also während der Stuttgarter Zeit, dar. Er gibt uns ein anschauliches Bild des „vierschrötigen" Maestro mit seinem mächtigen Schädel, dem dicken Hals und dem stark entwickelten Doppelkinn. Über dem weichgeschnittenen Mund, der charakteristisch für den lebenslustigen Meister ist, springt die starkgewölbte fleischige Nase vor, die in Verbindung mit der breiten, stark zurückfliehenden Stirn dem Profil sein charakteristisches Gepräge verleiht. Die dunkeln, weit auseinanderliegenden, von buschigen Brauen überschatteten Augen bilden den Hauptreiz des durch den starken Fettansatz ziemlich vergröberten Gesichtes. Aus diesem Blick spricht ein hohes Mafs von Intelligenz sowohl als von Willensenergie; man merkt es dem Gesichte sehr wohl an, dafs sein Träger trotz aller epikureischen Neigungen Manns genug war, seine geistige Überlegenheit seine Umgebung fühlen zu lassen und seinen Willen seinen Untergebenen aufzuzwingen.

Büste

Dafs in Stuttgart auch eine Büste Jommelli's angefertigt worden ist, erfahren wir durch die humoristische Erzählung Just. Kerner's;[3]) über den Verbleib dieser Büste habe ich Näheres nicht in Erfahrung bringen können.

[1]) Ebenda S. 26.
[2]) II 240.
[3]) Bilderbuch aus meiner Knabenzeit (1886), S. 367.

Digitized by Google

Die Werke.

Digitized by Google

Die Vorbilder.

Nach dem Tode A. Scarlatti's begann die opera seria trotz aller äußeren Bühnenerfolge einer bedenklichen inneren Krise zuzutreiben. Von den verschiedensten Seiten und Ländern aus wurde die Unnatur und Unwahrheit der ganzen Gattung aufs heftigste befehdet und noch gefährlicher, als alle literarischen Fehden, war die mit dem Aufblühen der opera buffa einsetzende Reaktion, denn sie trug die Verachtung der Renaissanceoper in die weitesten Kreise hinein und bediente sich des allezeit wirksamen Mittels der Persiflage und Karikatur.[1]

Degeneration der neapolitanischen Oper

In der Tat waren die seriösen Opern, die zu Jommelli's Konservatoriumszeit in Neapel aufgeführt wurden, keineswegs geeignet, diese Anklagen zu entkräften. Vor allem trugen die Schöpfungen Vinci's, eine einzige, gleich näher zu behandelnde Formgattung ausgenommen, nicht bloß in dramatischer, sondern auch in rein musikalischer Hinsicht das Gepräge des Verfalls. Wenn irgendwo der Vorwurf der auf Kosten echt dramatischer Wirkung auf den Schild gehobenen neapolitanischen Melodienfreudigkeit am Platze war, so war es hier der Fall. Als Melodiker zeigt sich Vinci von seiner vorteilhaftesten Seite; aber die verhältnismäßig mühelos errungenen Triumphe, die ihm das neapolitanische Publikum bereitete,[2] ließen ihn nicht zum Nachdenken darüber gelangen, daß der schöne Ariengesang allein doch nicht das gesamte Wesen des musikalischen Dramas ausmacht.

Vinci

[1]) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrbuch Peters 1908, S. 65f.

[2]) Selbst kritisch veranlagte Beobachter ließen sich von Vinci's einschmeichelnder Melodik hinreißen; nennt ihn doch selbst De Brosses: „le vrai dieu de la musique“ (Lettres I 386), ein anderes Mal (II 387) sogar den „italienischen Lully“.

Digitized by Google

Das Accompagnato

Nur in einem Punkte erheben sich auch Vinci und Genossen zu strengeren dramatischen Grundsätzen: in den Accompagnatoszenen. Diese freien, an kein Formenschema gebundenen Partien sind seit den Zeiten Monteverdi's die gegebenen Hauptträger des dramatischen Elementes in der Oper gewesen; sie bildeten auch in der venezianischen Zeit die Hauptstärke der Komponisten. Als dann der sinnliche Reiz der Musik in der Oper mehr und mehr in den Vordergrund des Interesses trat, verlor dieses Kunstmittel naturgemäfs an Bedeutung, ohne indes jemals gänzlich aus der dramatischen Komposition zu verschwinden. Al. Scarlatti, der lange Zeit irrtümlich für den Erfinder des Accompagnato galt, kommt in seinen Opern immer wieder darauf zurück,[1] und selbst in der Zeit seiner unmittelbaren Nachfolger, wo die Oper sich am weitesten von dem alten Renaissanceideal entfernte, verschwand jenes echt dramatische Kunstmittel nicht von der Bildfläche. Das ist Vinci's bleibendes Verdienst. Er hat damit ein Stück echter Dramatik in die Folgezeit hinübergerettet, das den Keim zu einem neuen dramatischen Aufschwung in sich schlofs. So viel ich sehe, fehlt das Accompagnato in keiner seiner erhaltenen Opern, und die Art und Weise, wie er es verwendet, ist bis in die Zeit Jommelli's hinein typisch geworden. Von Vinci an wird es Sitte, die Höhepunkte der dramatischen Entwicklung, die meist gegen Ende des zweiten Aktes eintreten, durch Orchesterrezitative hervorzuheben, und seitdem kehren auch bei den Neapolitanern jene dramatischen Orchestermonologe regelmäfsig wieder, die mit ihrer Seelenmalerei das beste und zukunftsreichste Element der neapolitanischen Solooper bilden sollten.

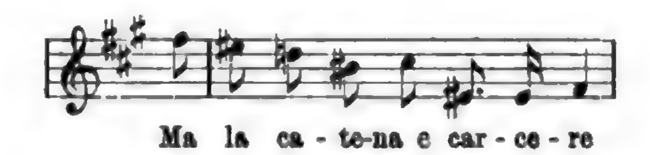
Vom Standpunkt der späteren Zeit aus betrachtet, sind diese Vinci'schen Accompagnati freilich noch ziemlich primitiv; man fühlt deutlich, dafs dem Komponisten die regelmäfsig darauf folgende Arie noch immer die Hauptsache war. Die orchestralen Mittel, mit denen er operiert, sind ebenfalls noch ziemlich bescheiden, bisweilen (namentlich bei Anrufungen der Götter) bestehen sie nur aus den von den Venezianern übernommenen langgehaltenen Streicherakkorden. Aber in anderen Fällen tritt bereits das spätere Prinzip hervor: ein aus der Situation heraus erfundenes Orchestermotiv wird durch die ganze Szene hindurch festgehalten und in stetig wechselnder Beleuchtung

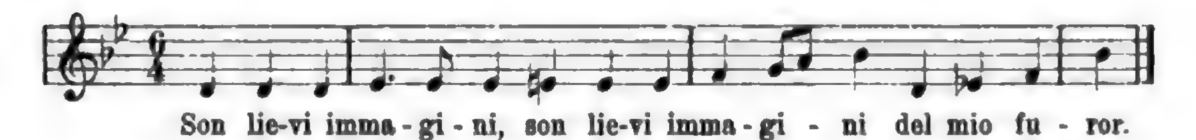
[1] Das erste Accompagnato findet sich bei Scarlatti nicht in der *Innocenza giustificata* vom Jahre 1686, wie Dent, A. Scarlatti, his life and works (London 1905), S. 45 angiebt, sondern bereits im *Giustino* (1685) in der Szene der Eufemia im 1. Akt.

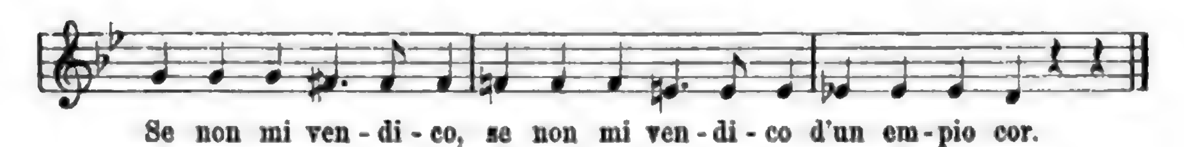
Digitized by Google

abgewandelt. Auch die orchestrale Tonmalerei beginnt eine wichtige Rolle zu spielen. In der Singstimme aber zeigt die ausdrucksvolle Deklamation, dafs der Komponist hier wirklich dramatische Tendenzen verfolgte.

Das war in grofsen Zügen das Opernbild, das sich dem jungen Jommelli auf den Theatern Neapels darbot. Noch näher wurde es ihm gerückt durch seinen Lehrer Feo, der, wie die erhaltenen Opern zeigen,[1]) durchaus in den Pfaden Vinci's wandelte. Feo

Wie bei diesem, so liegt auch bei Feo der Schwerpunkt des Gefühlsausdruckes der Arien in der Singstimme; nur ist seine Erfindungskraft weit schwächer, als die Vinci's. Seine Melodik ist nicht frei von Sprödigkeit; sie ergeht sich zur Illustration bestimmter Textworte mit Vorliebe in allerhand ungewöhnlichen Intervallschritten, wie folgendes Beispiel aus dem *Siface* zeigt (II 7):

Durch chromatische Fortschreitungen weifs er mitunter grofse Wirkungen zu erzielen, wie in der Arie des *Siface* (II 13) mit folgendem Passus:

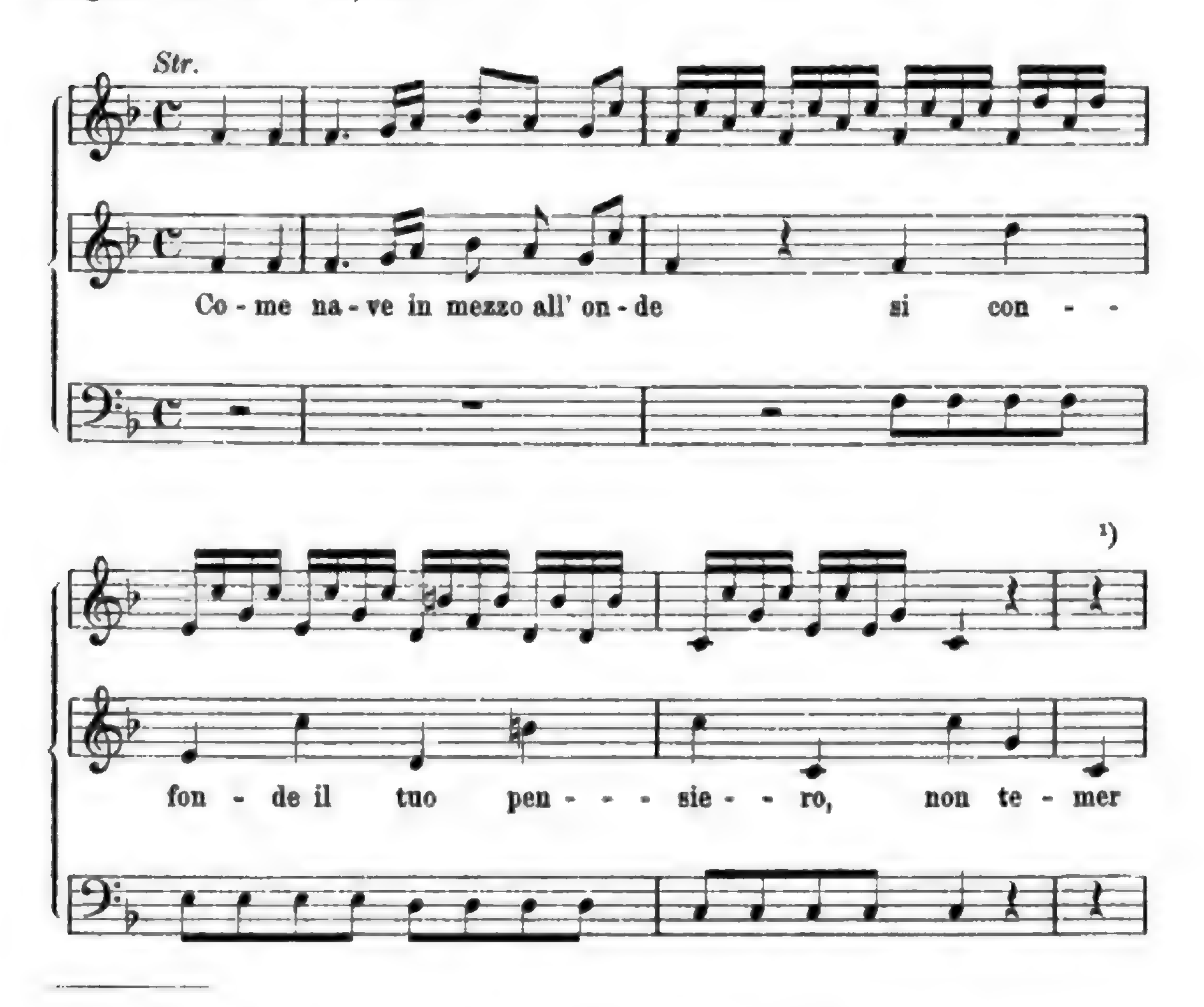


dem folgende, an Gluck gemahnende Stelle antwortet:

Wie bei Vinci, so liegt auch bei Feo die dreiteilige Arienform in übersichtlichen, knappen Dimensionen vor; neben dem gesanglichen Teil haben die orchestralen Ritornelle nur wenig zu sagen. Charakteristisch ist besonders das Verhältnis der Mittelteile in den Arien zu den Hauptteilen: jene, die meist in die Paralleltonart übergehen,

[1]) Im R. Cons. von Neapel finden sich allerdings blofs zwei Partituren: *L' amor tirannico ossia Zenobia* (1713) und *Siface Re di Numidia* (1723).

Digitized by Google

sind von sehr bescheidenem Umfang und in der Regel auch motivisch Absenker des Hauptteils; ein Kontrast zwischen beiden nach Takt und Tempo kommt zwar vor, gehört aber zu den Ausnahmen.

Das Orchester beschränkt sich noch vorwiegend darauf, die Singstimme harmonisch zu stützen. Die Streicher gehen meist *colla parte* oder begnügen sich damit, die Harmonie in eintönig pendelnden Achteln: festzuhalten; nur an besonders wichtigen Stellen wird auch hier individualisiert, so bei den *Lagrime* der Zenobia (Zen. I 10) durch die Begleitfigur . Dem Ausdruck höchster Erregung dient nach wie vor das *Tremolo*, das erst in der folgenden Generation allmählich individuelleren Bildungen weicht. Ein mannigfaltigeres orchestrales Leben entfaltet sich in den Gleichnisarien, wenn auch Feo freilich hier nicht über die hergebrachte äußerliche Tonmalerei des Gewitters, Schiffbruchs usw. hinauskommt. Man vergleiche den Beginn der Arie *Siface* II 5:

¹) Ähnlich die Schilderung des *fiume torbido* Sif. II 13.

Digitized by Google

Was die Besetzung anbelangt, so wendet Feo Oboen und Hörner nur sehr selten an; die Flöte gelangt in besonders charakteristischen Fällen zur Verwendung, wie Zen. II 10 zur Schilderung des elegischen Nachtigallengesangs. Für gewöhnlich begnügt er sich mit dem bloſsen Streicherchor. Dagegen spielt in seinen Partituren die Orchesterteilung eine groſse Rolle. So stehen sich Zen. I 10 zwei Orchestergruppen, bestehend je aus Cembalo, 2 Violinen, Celli und Bässen gegenüber, in II 5 je zwei Cembali mit Violone; der letzte Satz der Zenobia-Sinfonie bringt eine konzertierende Prinzipalvioline — ein Beweis dafür, wie stark die Lust am Konzertieren sich auch in der Oper geltend machte. Von Akkordinstrumenten findet sich auſser den Cembali noch die Laute erwähnt.

Dem *Accompagnato* hat Feo, wenigstens nach den erhaltenen Partituren zu schlieſsen, nicht dieselbe Sorgfalt zugewandt, wie Vinci. Er beschränkte sich für gewöhnlich auf die bekannten gehaltenen Streicherakkorde, nur ab und zu tritt irgend eine kleine tonmalerische Phrase hinzu; zu einer konsequenten Durchführung im Sinne Vinci's gelangt es jedoch nicht.

Die *Ensemblesätze* Feo's sowohl wie Vinci's — sie beschränken sich mit seltenen Ausnahmen auf die Gattung des Duettes — halten durchaus an dem von Scarlatti geschaffenen Typus fest: dreiteilige Form, Eintritt der Singstimmen mit demselben Thema nacheinander und darnach Zusammensingen in einfacher Homophonie. Die Neigung zu imitatorischer Stimmführung tritt noch nicht hervor. Ganz primitiv sind endlich die Schluſschöre gehalten, in ihrer lockeren und nicht selten nachlässigen Ausführung die richtigen Gegenstücke zu der nichtssagenden und saloppen Art so vieler Einleitungssinfonien.

Von den *Sinfonien* Feo's erweckt die zur *Zenobia* ein besonderes Interesse. Sie ist zwar dreisätzig, aber der langsame Mittelsatz, ein feierliches Largo, das an analoge Sätze der gleichzeitigen Violinsonate gemahnt, besitzt einen Umfang von nur vier Takten. Das erste Allegro kennt das spätere wohlfeile Ausnutzen gebrochener tonischer Dreiklänge noch nicht, es ergeht sich gröſstenteils in einem in Tremoli sich vollziehenden Harmonienwechsel und trägt ein aufgeregtes und spannendes Wesen zur Schau. Die konzertierende Prinzipalvioline des Schluſspresto aber hat ihr direktes Vorbild in Werken Scarlatti's (vgl. dessen Sinfonie des Oratoriums *Sedecia* von 1706) und zeigt deutlich, wie geschickt die Neapolitaner, dem Vorbilde der Venezianer folgend, das konzertierende Spiel für ihre Zwecke zu benützen verstanden.

Digitized by Google

L. Leo

Eine weit strengere Physiognomie als Dramatiker trägt der zweite Meister, der auf Jommelli's Schaffen von bestimmendem Einfluſs gewesen ist, Leonardo Leo. Über seine Leistungen als Opernkomponist haben wir in letzter Zeit wenn auch keinen erschöpfenden, so doch einen besseren Aufschluſs erhalten, als dies bei den bisherigen, ziemlich summarischen Darstellungen der Fall war.[1]) Eine eingehende Analyse sämtlicher erhaltener Opern Leo's kann hier natürlich nicht gegeben werden, vielmehr kann es sich nur darum handeln, diejenigen Züge seiner Opernkunst herauszuheben, welche in der Kunst des jüngeren Meisters erkennbare Spuren hinterlassen haben.

Strenge des Satzes

Leo nimmt als Opernkomponist Vinci, Feo und Porpora gegenüber insofern eine Sonderstellung ein, als er an der bei jenen einreiſsenden Degeneration des musikalischen Teiles nicht beteiligt ist. Indem er die Ansicht vertrat, daſs auch in der Theatermusik Solidität und Strenge des Satzes am Platze sei, rettete er ein gutes Stück der Scarlatti'schen Tradition in die folgende Periode hinüber. Nicht als ob Leo damit einen neuen Aufschwung nach der dramatischen Seite hin inauguriert hätte. Dies war vielmehr erst J. A. Hasse vorbehalten. Leo war so wenig ein geborener Dramatiker, wie sein Lehrer Provenzale,[2]) es ist ihm niemals in den Sinn gekommen, wie später Hasse, die dramatische Charakteristik als solche in der Oper wieder zu Ehren zu bringen. Seine Verdienste liegen vielmehr lediglich auf der rein musikalischen Seite, speziell auf dem Felde der Harmonik und des strengen Satzes. Diese Eigenart fiel bereits den Zeitgenossen auf[3]) und spiegelt sich in den erhaltenen Werken deutlich wieder. E. Dent hat sie durch einen instruktiven Vergleich einer Leo'schen Arie mit der entsprechenden Komposition von Pergolesi zur Anschauung gebracht.[4])

---

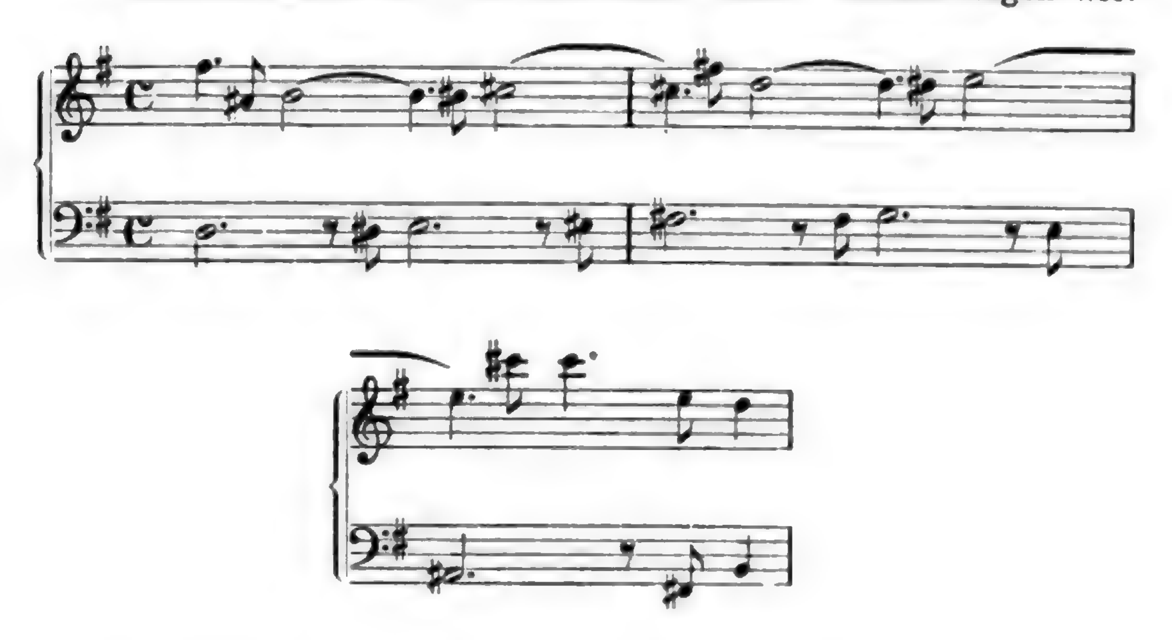
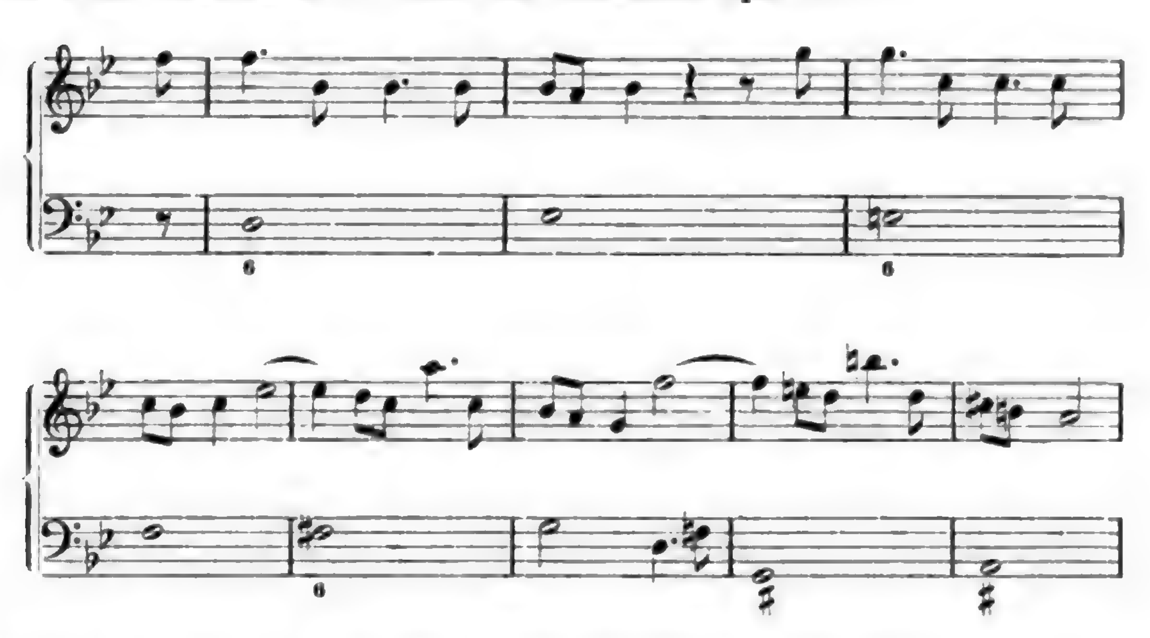
[1]) Vgl. unter den oben S. 32—33 angeführten Werken besonders E. Dent in den Sammelb. der I. M.-G. VIII 550 ff.

[2]) Vgl. H. Goldschmidt, Francesco Provenzale als Dramatiker, SB. der I. M.-G. VII 608 ff.

[3]) De Brosses, Lettres II 388: „Leo a un génie peu commun, il rend bien les images, son harmonie est très pure, ses chants sont d'une tournure agréable et délicate, pleins d'une invention recherchée."

[4]) A. a. O. 552 ff. (Arie *Grandi, è ver* aus dem zweiten Akt von Metastasio's *L'Olimpiade*).

Digitized by Google

Charakteristisch für Leo sind seine *Bässe*. Bafsführungen wie:

aus der *Andromaca* I 1 oder aus derselben Oper II 6:

sucht man in der damaligen Opernkomposition vergebens.

Das zuletzt erwähnte Beispiel führt uns auf eine spezielle Eigentümlichkeit Leo's, die in gesteigerter Potenz dann wieder bei Jommelli erscheint. Leo bringt nämlich derartige chromatisch auf- oder absteigende Bässe mit darüberliegender Sequenzenmelodik mit Vorliebe in den Mittelsätzen seiner Arien an, verleiht ihnen damit im Gegensatz zu den nur nach den nächstverwandten Tonarten modu-

Harmonik der Ariermittelsätze

Digitized by Google

lierenden Hauptsätzen ein eigentümlich bewegtes, modulatorisch reicheres Leben und inauguriert so eine Entwicklung, die später in Jommelli ihren Höhepunkt erreichen sollte. Sie ging dahin, den Arienmittelsatz, der bisher nach Umfang sowohl als nach motivischem Gehalt wenig mehr bedeutete, als ein bloſses Anhängsel des Hauptsatzes und mit diesem höchstens durch Verschiedenheit von Takt und Tempo kontrastierte, zu einer selbständigeren Stellung zu erheben, und zwar dadurch, daſs man ihm, im Gegensatz zu dem wesentlich melodischen Charakter des Hauptsatzes, eine reichere harmonische Ausgestaltung zuteil werden lieſs. Es wird noch näher zu zeigen sein, wie gerade Jommelli nach dieser Richtung hin gleich von Anfang an an seinen Lehrer angeknüpft hat.

Nicht mit derselben Treue folgte er ihm auf dem Gebiete des strengen Satzes, vor allem in der sorgfältigen Behandlung der Mittelstimmen, welche ebenfalls die Zeitgenossen an Leo rühmten.[1]) Hier muſste erst die Bekanntschaft mit der Kirchenmusik und der Wiener Oper geschlossen werden, bevor Jommelli in dieser Hinsicht eine strengere Richtung einschlug. Immerhin aber hat er sich auch nach dieser Richtung hin wenigstens in einzelnen Punkten an Leo angeschlossen. Vor allem findet sich bei Leo bereits der Ansatz zu jener späterhin für Jommelli so überaus charakteristischen Behandlung

Die beiden Violinen

der zweiten Violinen. Während nämlich die erste Violine entweder *colla parte* geht oder eine eigene Cantilene übernimmt, fällt der zweiten gelegentlich schon bei Leo, zumal in den raschen Sätzen, die Schilderung des bewegten Stimmungshintergrundes zu, sei es, daſs ihr ein tonmalerisches Motiv übertragen wird oder daſs sie den leidenschaftlichen Charakter der Stimmung in Tremoli oder Sechszehntelfiguren u. dgl. festhält. Jommelli hat später diese Manier bis an sein Lebensende mit wahrem Raffinement ausgebildet.

Dynamik

Ein zweiter Punkt, worin sich eine direkte Abhängigkeit Jommelli's von Leo konstatieren läſst, betrifft die *Dynamik*. Leo liebt, zumal in den von ihm mit besonderer Sorgfalt ausgestalteten Gleichnis-

[1]) Boſsler's Elementarbuch der Tonkunst II, 1789, S. 50: „Kein Tonsetzer hat jemals im Satz der Mittelstimmen soviel Scharfsinn gezeigt, insbesondere in Singstücken, die irgend etwas Malerisches zum Gegenstand hatten, wo z. B. rauschende Wasser, tobende Sturmwinde u. dgl. geschildert werden. Eine solche ‚Aria d'ostinazione', wie sie von den Italienern genannt wird, ist ‚Ombra diletta del caro sposo'." Vgl. Neapel und Sizilien, Gotha 1790, II 89. Die Quelle für alle diese Berichte ist übrigens wieder Piccinni bei St.-Non a. a. O., vgl. auch Gerber, N. L. III 216.

Digitized by Google

arien, grelle Kontraste, den unvermittelt manchmal von Takt zu Takt sich vollziehenden Wechsel von *piano* und *forte*, mit dem er grofse Wirkungen zu erzielen weifs. Er kennt aber ferner auch nicht allein die Skala *piano—più forte—forte*, die sich übrigens auch schon bei Händel findet,[1]) sondern, wie z. B. in der *Andromaca*, auch die Bezeichnung *rinforzando*, das einem starken modernen *Crescendo* entspricht. Diese Tatsache ist wichtig genug, wenn wir an Jommelli's spätere Errungenschaften auf dynamischem Gebiete denken. Es ist nicht undenkbar, dafs bei seiner späteren Einführung des Orchestercrescendo's Jugendeindrücke aus Leo's Schule nachgewirkt haben. Auch der rasche und häufige Wechsel von *piano* und *forte* ist gerade in den ersten Opern bei Jommelli besonders stark vertreten.

Es leuchtet ein, dafs unter diesen Umständen das Orchester in Leo's Opern ein gewichtiges Wort mitzureden hat. Die Tendenz zur polyphonen Schreibart auf der einen und die Vorliebe für Naturschilderungen auf der anderen Seite führte ihn ganz von selbst darauf hin. Die Orchestertechnik der Gleichnisarien[2]) z. B. hat Leo sehr viel zu verdanken.[3]) Freilich hat De Brosses Recht, wenn er behauptet, alle diese Bilder seien der Tragödie aufgezwungen worden.[4]) So wenig, wie seinen Zeitgenossen, kommt es Leo darauf an, in der Komposition dieser Stücke den Zusammenhang mit der dramatischen Situation zu wahren; was er gibt, sind lediglich virtuose Schilderungen der betreffenden Naturereignisse. Erst eine spätere Zeit versuchte es, unter der Ägide Hasse's, bis zum tertium comparationis vorzudringen und z. B. nicht allein den Schiffbruch darzustellen, sondern auch die Verzweiflung dessen, der seine augenblickliche Situation durch dieses Bild zu illustrieren sucht. Gleichnisarien

Ähnlich verhält es sich mit Leo's *Accompagnato-Szenen*. Die Orchestermotive, die er ihnen zu Grunde legt, sind ebenfalls äufserlich-tonmalerischer Natur; wo es sich dagegen um wirklichen Empfindungsausdruck handelt, greift er auf bewährte Mittel, wie Tremolo, Accompagnatos

---

[1]) Fr. Volbach, Die Praxis der Händel-Aufführung, 1900, S. 10.

[2]) De Brosses teilt sie (Lettres II 369) in zwei Arten: 1. Chants à grand fracas, pour les voix éclatantes; er rechnet dazu die stehenden Schilderungen des Sturmes, Giefsbachs, Blitzes, des von Jägern verfolgten Löwen etc. 2. Chants agréables, tournure délicieuse, pour les voix fines et flexibles; sie schildern den Zephyr, Vogelsang, Wellenspiel, ländliche Idyllen aller Art („madrigaux").

[3]) In der Arie *Son qual per mare ignoto* (Ol. III 5) erscheinen 4 selbständige Violinen.

[4]) A. a. O.

Digitized by Google

Violinenakkorde usw. zurück oder behilft sich mit ziemlich ausdruckslosen Begleitungen, die deutlich die Schwäche seiner dramatischen Ader offenbaren.[1]) Von dem grofsen dramatischen Zug, der später durch Jommelli und Trajetta in diese Szenen hineinkam, ist hier noch fast keine Spur vorhanden.

So besteht denn das Verdienst des Opernkomponisten Leo, soviel wenigstens aus den erhaltenen Opern zu ersehen ist,[2]) nicht in einer Bereicherung des dramatischen Ausdrucks, sondern in einer Förderung — oder besser gesagt, Konservierung — der soliden musikalischen Technik. Nicht unerwähnt darf ferner bleiben, dafs Leo im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen den mehrstimmigen Gesang auch in seinen Opern nicht missen mochte. Das beweist einmal das F moll-Quartett *Dai tuoi begli occhi arcieri* aus der *Zenobia* (1725), vor allem aber der Chor *Olimp. III 6*, welcher der Opferung Licida's vorangeht, ein Stück von wahrhaft kirchlicher Würde, das sich mit seinem strengen kontrapunktischen Satzgefüge in der Zeit der Solooper wie eine Erscheinung aus einer fremden Welt ausnimmt.

Mehrstimmigkeit

Hasse

Wichtiger, als der Einflufs der beiden genannten Meister, von denen Jommelli im wesentlichen doch blofs Förderung nach der rein technischen Seite erfahren hat, sollte die Anregung werden, die er in stetig wachsendem Mafse von der Kunst J. A. Hasse's empfing. Denn hier handelte es sich nicht blofs um Dinge rein musikalisch-technischer Natur, sondern um eine Vertiefung seiner gesamten Anschauungen von Wesen und Aufgabe des musikalischen Dramas überhaupt. Freilich hat Jommelli auch in technischer Beziehung von Hasse vieles gelernt, was suo loco im Einzelnen anzuführen sein wird, aber die Hauptsache ist doch, dafs ihm in Hasse's Opern eine Kunst gegenübertrat, die andere Ziele verfolgte, als er sie bei Vinci, Feo und Leo wahrgenommen hatte, Ziele, auf die neuerdings wieder H. Kretzschmar mit Nachdruck hingewiesen hat.[3])

Hasse's Opern bis 1731

Hasse hat den Operntypus, der späterhin für Jommelli vorbildlich wurde, nicht mit einem Schlage erreicht. Die seriösen Opern, die er vor seiner Berufung nach Dresden im Jahre 1731 für Italien geschrieben hat, stehen an dramatischer Charakterisierungskunst noch

---

[1]) Vgl. z. B. Androm. I 11, II 6.

[2]) Piccinni (bei Saint-Non a. a. O.) hebt die Arie *„Misero pargoletto“* aus dem *Demofoonte* als ein Musterstück von Gesang und Ausdruck hervor, ein Stück, das tatsächlich zu den bedeutendsten Schöpfungen Leo's gehört, aber als Einzelnummer für seine allgemeinen dramatischen Qualitäten nichts beweist.

[3]) Jahrbuch Peters 1901, 56f.

Digitized by Google

weit hinter den Dresdener Schöpfungen zurück und tragen trotz einiger Glanzleistungen doch das Gepräge der Zeit und ihres Modegeschmacks, während die damit verbundenen Intermezzi dem Historiker ein weit interessanteres Material an die Hand geben.

Aber etwa von 1730 an beginnen sich Hasse's Opernanschauungen von Stufe zu Stufe zu klären. Bezeichnend ist, dafs sich mit dem *Ezio* (1730) das Band zwischen Hasse und Metastasio knüpft. Bereits die *Cleofide* vom Jahre 1731 erhebt höhere dramatische Ansprüche. Die Entwicklung des Charakters der Titelheldin wird in ihren einzelnen Gesängen mit einer Sorgfalt dargestellt, die in den früheren Opern kein Gegenstück findet. Dafs es Hasse in dieser Oper wirklich um musikalische Seelenmalerei zu tun war, zeigt Cleofide's grofse Accompagnatoszene am Schlufs des 2. Aktes, wo die verzweifelte Fürstin das Geheul der Furien zu hören und den blutigen Schatten des geliebten Poro zu erblicken wähnt. Charakteristisch ist, dafs diese Szene bei Metastasio fehlt und also offenbar auf Hasse's Veranlassung hinzugedichtet worden ist. Das Rezitativ ist von bedeutender dramatischer Wirkung, meisterhaft deklamiert und der Orchesterpart mit aufserordentlicher Kühnheit ausgeführt,[1]) wenn auch die folgende Arie *Son qual misera colomba* mit ihrem konventionellen Prunk stark abfällt. Von dieser Oper an mehren sich bei Hasse die breit ausgeführten Accompagnati an den Aktschlüssen, die der Opernkomposition wieder ein bedeutendes Stück echt dramatischen Lebens zuführen und später in Jommelli's grofsen Soloszenen an dieser Stelle zu einer ungeahnten Höhe der Ausbildung gelangen sollten.

Hasse's spätere Opern

Cleofide

Accompagnati an den Aktschlüssen

Jene Szene vertritt aber noch aufserdem einen Typus, der für die spätere Entwicklung ebenfalls von höchster Bedeutung geworden ist, nämlich den der Geistervision. Beschwörungen von Geistern Verstorbener hatten schon in der venezianischen Periode im Mittel- und Wendepunkt der Opern gestanden,[2]) und von hier aus bürgerten sich diese „Ombra“-Szenen auch bei den neapolitanischen Librettisten ein. Aber zugleich trat eine Verinnerlichung der ganzen Gattung ein: die *ombre* erschienen nicht mehr leibhaftig auf den Ruf des Be-

Ombra-Szenen

[1]) Vgl. das bei der Geistervision im Streichorchester (Viol. con sord.) dreimal auftretende Motiv:

[2]) H. Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, Vierteljahrsschr. f. Musikw. VIII 18.

Digitized by Google

schwörers auf der Bühne, sondern stellten sich, bald begütigend, meist aber drohend und schreckend, an den Höhepunkten der Handlung in der Phantasie der betreffenden Person ein. Nicht selten erscheinen sie geradezu als die Stimme des bösen Gewissens, der bittersten Reue, der höchsten Verzweiflung. Ein bedeutender Teil jener „Bilder erschütterten, verzweifelten, gebrochenen Gemütszustandes,“[1]) auf denen die Gröfse der neapolitanischen Oper vornehmlich beruht, wird eben durch diese visionären Ombraszenen repräsentiert.[2]) Hier haben die aus Hasse's Schule hervorgegangenen Meister mit ihr Bedeutendstes geleistet und sind in ihrem Bestreben, den Ausdruck möglichst zu spezialisieren, nach verschiedenen Seiten zu namhaften Erweiterungen der gesamten Technik gelangt.

In der *Cleofide* ist jenes Orchesterrezitativ noch das einzige geblieben. Noch liegt auch für Hasse der Schwerpunkt durchaus in den Arien, die er mit neuem dramatischem Geiste zu erfüllen sucht. Aber bald darnach geht er einen Schritt weiter, und wendet sich der Weiterbildung der Vinci'schen Accompagnati zu. Ihr Umfang wird vergröfsert, ihre Technik erweitert, ihre Zahl innerhalb einer Oper bedeutend vermehrt. Hierin liegt der entscheidende Punkt: Hasse greift die Höhepunkte der Handlung heraus und unterstreicht sie gewissermafsen durch das Mittel des Orchesterrezitativs. Auf diese Weise wird der einförmige Wechsel zwischen den Arien und dem Seccorezitativ[3]) durch wahrhaft dramatische Partien unterbrochen,

Dramatische Bedeutung der Hasse'schen Soloszenen

---

[1]) Derselbe im Jahrb. Peters 1901, S. 52.

[2]) Schon De Brosses erwähnt a. a. O. II 372 diese „spectres“ und „apparitions“ und führt als Beispiel eine Szene aus einer Oper *Siroe* an: „Au milieu de l'air, sur un demi-temps de la mesure, s'élève une trompette, qui accompagne seule et représente le spectre poursuivant Chosroës. On ne peut rien voir de plus lamentable ni de plus effrayant: c'est la trompette du jugement dernier.“ Dafs aber bereits weit früher in solchen Szenen eine aufsergewöhnliche Instrumentation auftrat, beweisen u. a. die Opern R. Keiser's, die bei solchen Gelegenheiten gerade Oboen und tiefe Streichinstrumente (gelegentlich con sordini) verwenden, vgl. W. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper, Sammelb. der I. M.-G. I 263.

[3]) Kretzschmar weist im Jahrb. Peters 1901, S. 50 nach, dafs auch im Secco die Sänger die Aufmerksamkeit zu fesseln vermochten. Aber eine andere Reihe von Berichten zeigt doch, dafs dieses Interesse kein allgemeines war. Vgl. den drastischen Bericht von De Brosses, der im T. della Valle in Rom während dieser Partien Schach spielte (a. a. O. II 357): „Les échecs sont inventés à merveille pour remplir la vide de ces longs récitatifs et la musique pour interrompre la trop grande assiduité aux échecs.“ Vgl. auch Delalande, Voyage I 114: „La longueur de ces récitatifs auxquels personne ne s'intéresse, est une cause nécessaire de ce désordre.“ Richard, Description historique et critique de l'Italie, Paris 1766, II 476; Reichardt, Mus. Kunstmagazin 1791, p. 100.

Digitized by Google

die uns wie mit einem Schlage einen Blick in das Seelenleben der handelnden Personen eröffnen. Allmälich bilden sich immer wiederkehrende Typen solcher Szenen heraus. Der eine wird durch die schon genannten *Ombra-Szenen* repräsentiert, ihm gesellt sich der zahlreich vertretene *Lamento* der verlassenen und verratenen Geliebten zur Seite, ein Typus, der von Monteverdi begründet, sich bis in die letzten Zeiten der neapolitanischen Oper hinein erhalten hat, dazu kommen drittens die pathetischen *Anrufungen der Götter*, für die auch noch bei den Neapolitanern lange Zeit hindurch die feierlichen Streicherakkorde der Venezianer charakteristisch sind.

Lamenti

Anrufungen der Götter

Bei Hasse liegt diese echt dramatische Verwendung des Accompagnato bereits in der *Clemenza di Tito* vom Jahre 1738 fertig ausgebildet vor. Schon rein äufserlich genommen fällt ihre grofse Anzahl (6) auf, sowie ihr zum Teil recht beträchtlicher Umfang. Bemerkenswert ist ferner, dafs zwei der gröfsten davon (II 1 und III 4) keine Arie folgt, sowie dafs die mit den übrigen verbundenen Arien mit einer einzigen Ausnahme (III 11) keine Gleichnisarien sind, sondern unmittelbar die aus der jeweiligen Situation sich ergebenden Empfindungen aussprechen. Charakteristisch ist die Verteilung jener Szenen auf die verschiedenen Personen. Die Nebenfiguren kommen überhaupt nicht in Frage; Sextus, der wenig mehr als ein blofses Werkzeug in Vitellia's Hand ist, besitzt nur eine derartige Szene (II 1), die aber im wesentlichen auf eine äufserliche tonmalerische Schilderung des Kapitolbrandes hinausläuft; alle übrigen Accompagnati fallen den beiden treibenden Kräften des Dramas, Vitellia und Titus, zu. Ihr Platz ist entweder vor oder nach kritischen Entscheidungen, die sie entweder psychologisch vorbereiten oder deren Folgen sie in der Seele der betreffenden Hauptperson wiederspiegeln. Da haben wir Szenen wie I 16, wo Vitellia's Seele von den widerstrebendsten Empfindungen der Reue, Verzweiflung und Liebe gemartert wird, oder III 7, wo Titus mit sich selbst den wechselvollen Kampf um das Leben des Freundes kämpft, und gerade diejenigen Szenen, in denen sich ein solcher entscheidender psychologischer Prozefs vollzieht, sind musikalisch am bedeutendsten ausgefallen, sei es nun, dafs ein den ganzen Charakter der Situation gewissermafsen zusammenfassendes Motiv durchgeht oder dafs sich der Komponist in häufigem Motiv-, Takt- und Tempowechsel aufs engste der dichterischen Entwicklung anschliefst.

Clemenza di Tito

Dieses Hasse'sche Prinzip hat sich Jommelli als geborener Dramatiker alsbald zu eigen gemacht und später in einem Mafse weitergebildet, das über Hasse noch weit hinausging und den Kom-

Digitized by Google

ponisten in die Nähe Gluck's führte. Jene grofsen Accompagnatoszenen sind es in erster Linie gewesen, die dem bereits im Verblassen begriffenen Stern der Solooper wieder zu neuem Lichte verholfen haben.

Der „Ricimero“.

Ricimero

So lagen die Dinge, als Jommelli 1740 mit seiner ersten tragischen Oper, dem *Ricimero*, vor die Öffentlichkeit trat.

Text

Der Text behandelt die Taten und Schicksale des bekannten weströmischen Feldherrn unter Anlehnung an das schon früher mehrmals komponierte[1]) Libretto von Matteo Noris, das Ganze, wie üblich, reichlich mit Liebesintriguen durchsetzt. „*L' affetto e la gelosia*“[2]) sind auch hier die Haupttriebfedern alles Handelns, wogegen die eigentlichen politischen Ereignisse in den Hintergrund treten. In der Verbindung beider Elemente offenbart sich deutlich das Vorbild Metastasio's, dem auch die Führung der Handlung, die Charakteristik der Personen, sowie die sentenzenreiche Diktion nachgebildet ist.

Musikalische Struktur

Dem entspricht denn auch die musikalische Struktur der Oper. Von den 42 Szenen fallen 19 ausschliefslich dem Secco zu (darunter ganze Szenenkomplexe, wie II 4—6, 11—14, III 9—13), ebenso gehen den 18 Arien, dem einzigen Duett (II 14) und dem Schlufschor mehr oder minder ausgedehnte Seccopartien voraus, mit Ausnahme der

Accompagnati

Arie II 7, die von einem Accompagnato eingeleitet wird. Ein zweites Accompagnato bildet den Anfang des 1. Aktes. So beginnt Jommelli, sei es mit Bewufstsein oder durch Zufall, seine erste tragische Oper mit derjenigen Kunstform, die er später zu höchster Vollendung durchbilden sollte. Von der Ausdruckskraft der späteren Accompagnati sind diese beiden Szenen freilich noch weit entfernt; auch hinsichtlich ihrer Verwendung innerhalb der dramatischen Entwicklung ist der spätere Standpunkt noch lange nicht erreicht. Es war zwar ein glücklicher Griff, dafs Jommelli der wichtigen Arie Ricimero's: *Perfido*

[1]) Z. B. von C. Pallavicino 1685 und Pergolesi 1731.

[2]) Mit diesen Worten bezeichnet Noris selbst in der Vorrede zu seiner *Finta pazzia d' Ulisse* (1696) die seinen Dichtungen zu Grunde liegenden Hauptmotive.

Digitized by Google

non parlarmi (II 7) ein Orchesterrezitativ voranschickte und damit wenigstens einen psychologischen Höhepunkt der Handlung hervorhob; dafür fallen aber alle andern, namentlich die Peripetie am Schlusse des 2. Akts, dem Secco anheim. Das Accompagnato der Eingangsszene aber hat mit der psychologischen Entwicklung fast gar nichts zu tun; es macht beinahe den Eindruck, als hätte es Jommelli nur deshalb an diesen aufsergewöhnlichen Platz gestellt, um sich der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer gleich zu Anfang zu versichern. So steht dieses Rezitativ, obwohl an sich nicht eben bedeutend, gewissermafsen als Motto über der Eingangspforte seiner Kunst.

Und man verstand ihn. Schon im *Ricimero* errangen sich diese Rezitative den höchsten Beifall der Kenner. De Brosses z. B. erklärt sie für das Dramatischste, was er je gehört habe, und stellt sie weit über die französischen Rezitative.[1]) Worin liegt aber für uns das Neue, Packende in diesen Szenen, das jene Begeisterung rechtfertigt? Beiden liegt je ein durchgehendes charakteristisches Orchestermotiv zu Grunde. Das haben wir schon bei Vinci und Leo beobachtet. In II 7 spielt aufserdem die Worttonmalerei im Orchester eine bedeutende Rolle. Auch dafür hatte Jommelli, besonders bei Leo, Vorbilder. Prinzipiell geht er also keineswegs über seine Vorgänger hinaus. Was die Zeitgenossen in Erstaunen setzte, waren vielmehr die ersten Anzeichen eines neuen, echt dramatischen Geistes, der sich in diesen Szenen ankündigte: ein bis an die Grenze des Realistischen gehender deklamatorischer Ausdruck und ein erhöhter und vor allem stärker differenzierter Anteil des Orchesters am Stimmungsausdruck. Die Orchestersprache dieser Szenen fesselt weniger durch Originalität der Gedanken, als durch die hier bereits hervortretende Elastizität, mit der sie dem dramatischen Ausdruck entsprechend abgewandelt werden. Die bedeutendsten Wirkungen erreicht Jommelli dabei in seinen ersten Opern durch eine interessante, manchmal aufserordentlich kühne Harmonieführung — ein charakteristischer Zug, dem wir gleich bei den Arien wieder begegnen werden.

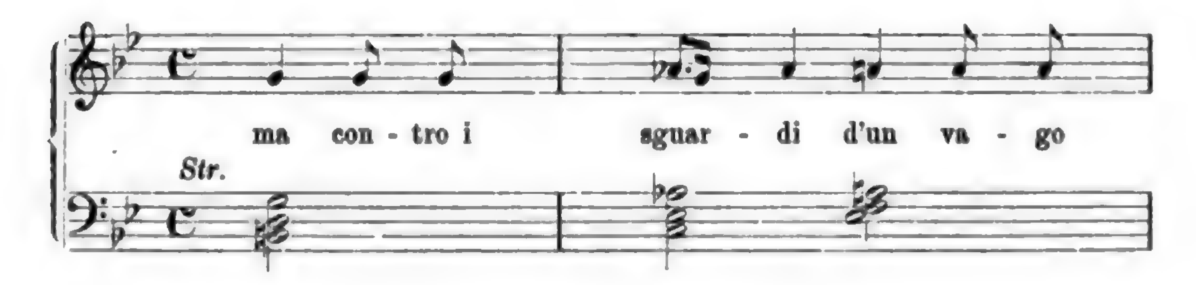
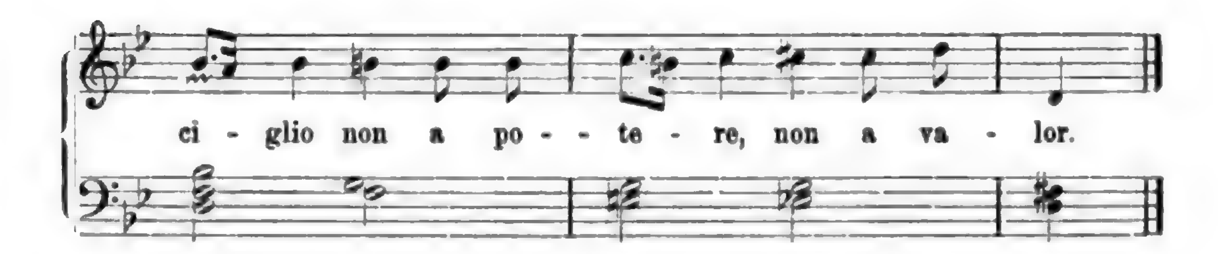
Die *Arien* des *Ricimero* zeigen die voll ausgebildete Dacapo-Form. Der Hauptsatz moduliert nach der Dominant-, bezw. (in den Moll-Arien) der Paralleltonart, um dann unter Vorantritt des Haupt- Arien

[1]) A. a. O. II 378: „Quand ils sont parfaitement traités comme quelques-uns de Jommelli que j'ai entendus, il faut avouer que par la force de la déclamation et la variété harmonieuse et sublime de l' accompagnement, c'est ce que l' on peut voir et se figurer de plus dramatique, bien au-dessus du meilleur récitatif français et des plus beaux airs italiens.“

Digitized by Google

themas nach der Tonika zurückzukehren. Auch die Struktur der Mittelsätze bietet nichts Aufsergewöhnliches: sie stehen bei den Dur-Arien in der parallelen Molltonart, bei den Moll-Arien in der Molltonart der Dominante[1]) und sind motivisch durchweg aufs Engste mit dem Hauptsatz verbunden. Die Mehrzahl ist nach Umfang wie nach Inhalt überaus bescheiden;[2]) die Minderzahl dagegen, welcher gerade die bedeutendsten Arien der Oper angehören, zeigt bereits das offenkundige Bestreben, die hergebrachten Geleise zu verlassen und zwar eben vermittelst einer sorgfältigeren und individuelleren Durchbildung der Harmonik. Dafs Jommelli hier in Leo's Fufstapfen wandelt, ergibt sich aus dem früher Gesagten.[3]) Fortschreitungen wie die folgende:[4])

Harmonik in den Mittelsätzen



mit ihrer chromatisch aufsteigenden Sequenzenbildung, wie wir sie bereits bei Leo antrafen, sind geradezu typisch für die Arienmittelsätze in Jommelli's ersten Opern. Aber auch sonst zeigt sich in den Mittelsätzen der bedeutenderen Arien im *Ricimero* das Streben nach schärferer

---

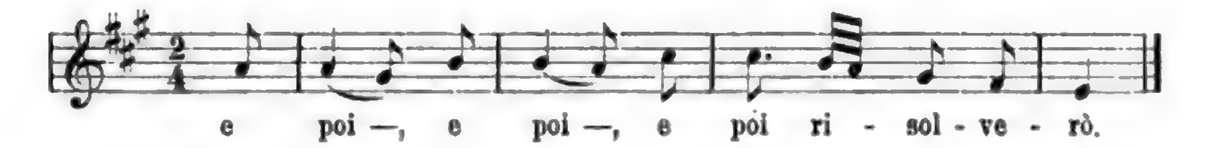
[1]) Hasse's Opern weisen in dieser Hinsicht weit gröfsere Mannigfaltigkeit auf. Aufser dem oben geschilderten Verhältnis der Tonarten, das auch bei ihm häufig vorkommt, behält er gelegentlich in seinen Mittelsätzen entweder überhaupt die Haupttonart bei oder geht in deren Paralleltonart auf derselben Stufe über, was bei Jommelli sehr selten ist. Noch im *Solimano* von 1753 finden sich 5 Beispiele für die zuletzt, und 9 für die an vorletzter Stelle genannte Art.

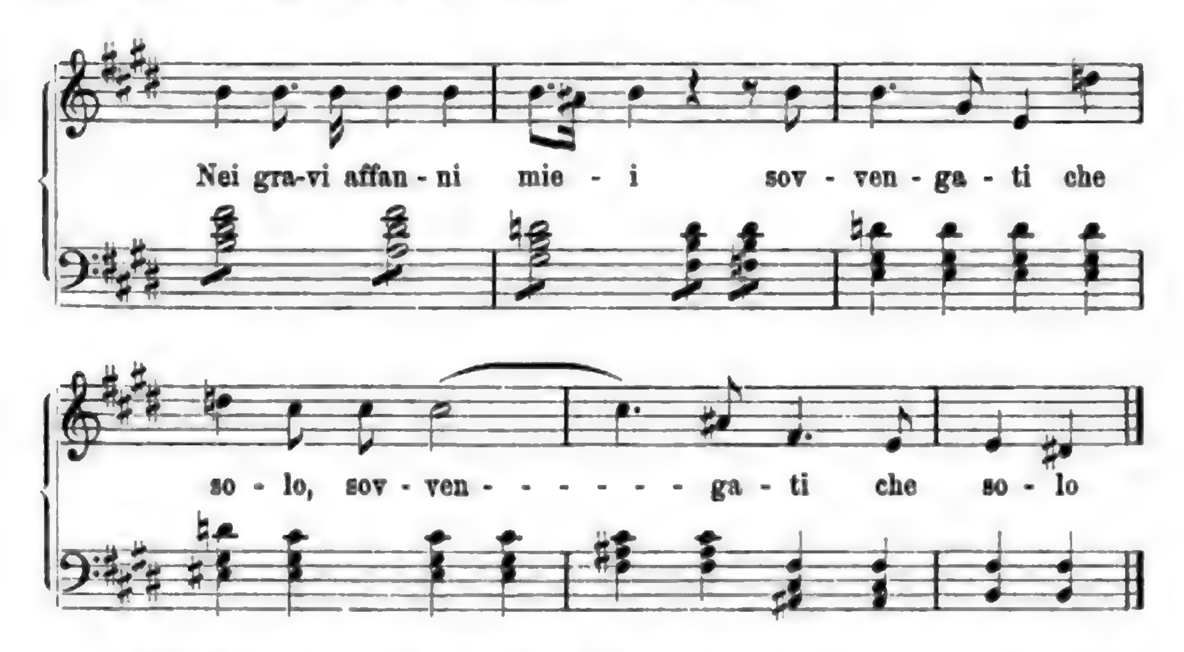
[2]) In der Arie des Olibrio I 2 zählt der Mittelsatz sogar nur 8 Takte.

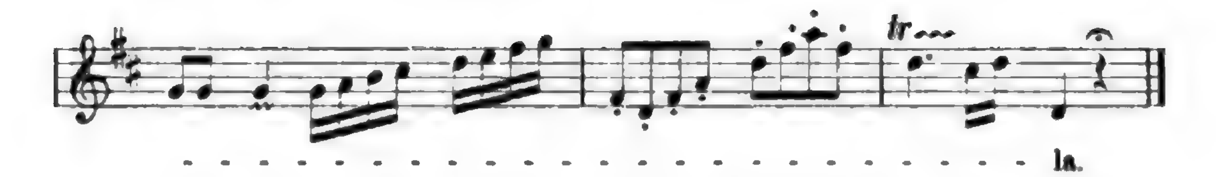
[3]) S. o. S. 117.

[4]) Arie des Olderico II 2.

Digitized by Google

Individualisierung im Ausdruck, so in den Arien der Teodelinda (I 7 und I 13); im zweiten Beispiel taucht im Verlauf des Mittelsatzes ein Motiv aus dem Hauptsatze:

auf, aber nicht, wie dort, in A-dur, sondern in Fis-moll. Auch der Takt- und Tempowechsel findet sich einmal (Arie des Ricimero I 9). Durchgehends aber enthält sich Jommelli in diesen Partien sowohl der Koloratur, als auch im Orchester der Bläser — ein Zug, der sich bis in seine spätesten Opern hinein verfolgen läfst.

Die harmonischen Finessen, auf denen hauptsächlich der originelle Reiz dieser Erstlingsoper beruht, treten gelegentlich, dem dramatischen Ausdruck entsprechend, auch an andern Stellen der Arien zutage, vgl. die Stelle in der Arie der Placidia I 11:

Dagegen trägt die *Melodik* noch ziemlich viel Konventionelles an sich. Da haben wir in den erregten Allegrosätzen die seit Scarlatti eingebürgerten grofsen Intervallsprünge, wie in der Sturmarie I 7: Melodik



ferner die drastischen Unisoni zwischen Singstimme und Orchester, wie sie besonders Feo liebt,[1]) so in Olibrio's Arie I 14:

Tonmalerei Das durch die beliebten Gleichnisse des Textes bedingte tonmalerische Element spielt, wie bei Leo, eine grofse Rolle. Der Sturm, das Kriegsgetümmel, das schnaubende Rofs, das *palpitare* des Herzens wird, oft bis in einzelne Worte hinein, illustriert, ohne dafs jedoch dabei individuellere Züge hervortreten. Der bewährte Tremolo-Effekt ist auch hier noch das Universalmittel zur Darstellung jeglicher Art von Gemütsbewegung; von den individuelleren Begleitungsfiguren der späteren Werke ist noch keine Spur vorhanden (vgl. I 4 M.-S., I 9 M.-S.).

Orchester Mit Ausnahme dieser tonmalerischen Partien ist die Orchesterbegleitung überaus einfach; sie geht entweder *colla parte* oder markiert die Harmonie in einfachen gestofsenen Achteln. Nur in Placidia's Arie I 4 findet sich ein kleines imitatorisches Spiel in den beiden sonst meist *unisono* geführten Violinen — der erste Ansatz zu der späteren für Jommelli so überaus charakteristischen Geigenführung.

Im Grofsen und Ganzen steht Jommelli in der Kunst, das Orchester zum Stimmungsausdruck heranzuziehen, seinem Lehrer Leo hier noch weit nach. Der Schwerpunkt liegt in den Arien noch durchaus auf Seiten des Gesangs. Die Orchesterritornelle haben wenig zu sagen, so prunkhaft sie auch, zumal am Beginn der Arien, auftreten mögen. Namentlich in den pathetischen Allegrosätzen erscheint bereits im *Ricimero* die Gepflogenheit, über einem in Trommelbässen festgehaltenen Orgelpunkt entweder das Arienthema selbst oder ein anderes Motiv in die Höhe zu tragen, eine Praxis, die derjenigen der ersten Allegri der Sinfonien parallel geht und späterhin zur Anwendung der Crescendo-Vorschrift geführt hat, vgl. z. B. die Arien I 4 und 7. Die Orchesterbesetzung ist die übliche: 2 Violinen, Viola, Cello und

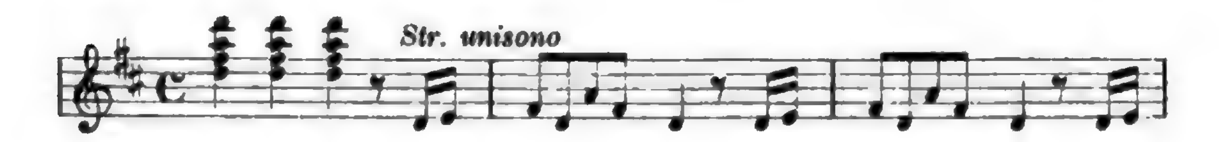
[1]) Seine *Zenobia* und sein *Siface* liefern dafür instruktive Beispiele.

Digitized by Google

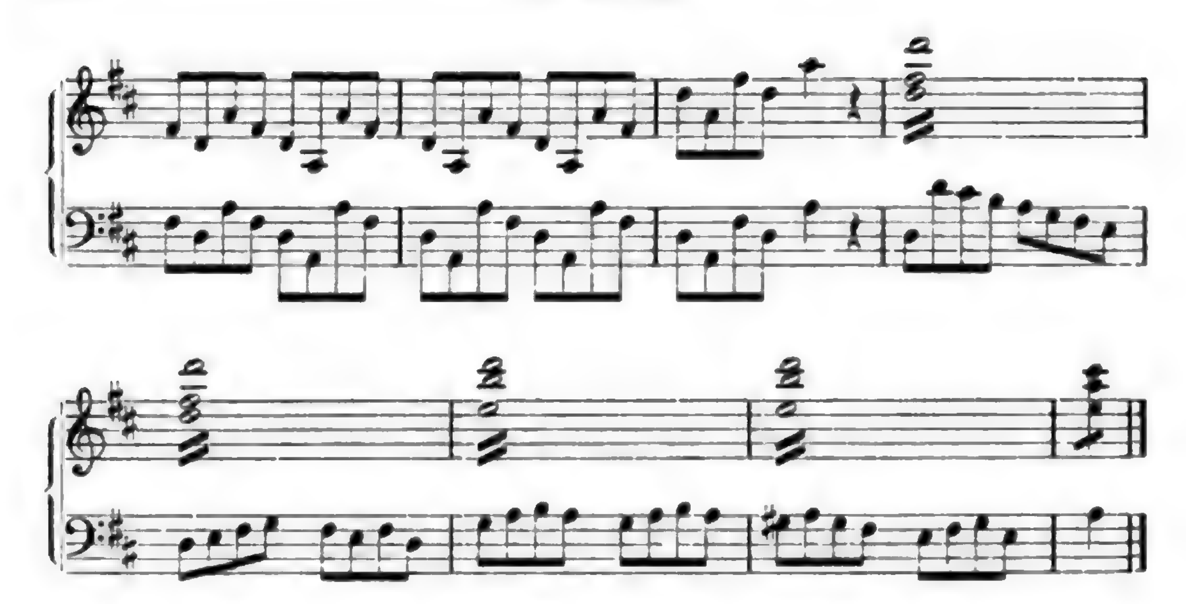
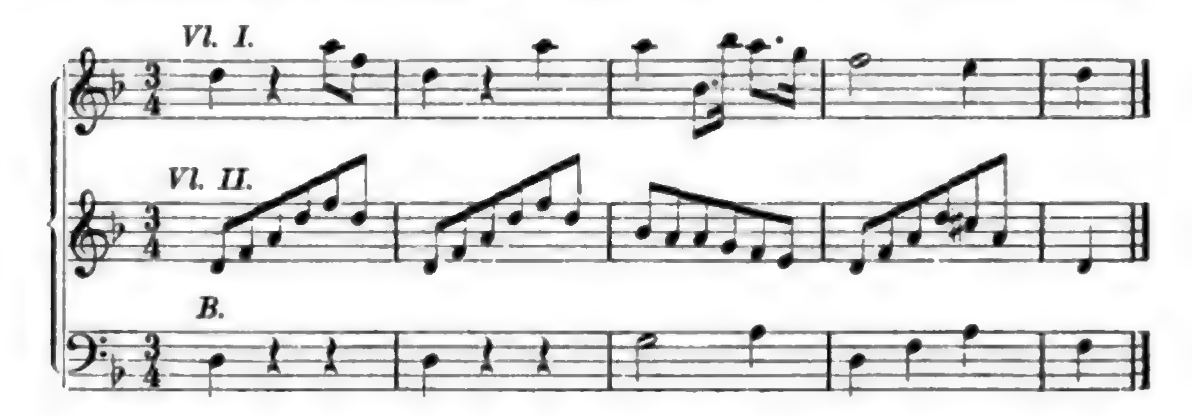
Bafs, wobei die letzteren drei ausschliefslich unisono geführt sind. In 4 Arien (I 4, 7, 14; III 8) und dem Schlufs-Coro treten noch Oboen und Hörner hinzu, stets mit den Violinen gehend bezw. harmoniefüllend. Fagotte sind in den wenigsten erhaltenen Partituren von Jommelli vorgeschrieben. Er notiert sie nur bei solistischer Verwendung oder wenn er die Bläsergruppe zu besonders charakteristischen Effekten heranzieht. Immerhin aber ist im Hinblick auf die Praxis der Zeitgenossen anzunehmen, dafs die Fagotte überall da, wo die übrigen Bläser an den Tuttis beteiligt waren, den Bafs verstärkten. Flöten kommen in *Ricimero* noch nicht vor. Die Akkordinstrumente endlich sind, wie gewöhnlich, überhaupt nicht bezeichnet; dafs aber aufser dem Cembalo auch noch Lauteninstrumente in den neapolitanischen Opernorchestern jener Zeit mitwirkten, geht aufser vielen andern Zeugnissen auch aus Feo's *Zenobia*-Partitur hervor, die II 10 einen „Leuto“ vorschreibt.[1])

Das einzige *Duett* der Oper (II 14) hält sich durchaus an das Scarlatti'sche Muster: Einsatz der Stimmen nacheinander mit dem Hauptthema, alsdann Vereinigung zu einfacher Homophonie. Nur im Mittelsatz finden sich einige primitive Ansätze zur Imitation — die ersten Vorboten der später an dieser Stelle häufig auftretenden Kanonik. Ganz homophon gehalten ist der *Coro* am Schlusse, mit seiner lärmenden Trivialität das richtige Seitenstück zur einleitenden Sinfonie.[2]) Duett

Diese *Sinfonie* ist ein deutlicher Beleg für den seit Vinci über die Schöpfung Scarlatti's hereingebrochenen Verfall. In einem Tutti mit breiten Akkordgriffen der Violinen setzt sie ein, um dann in ein lärmendes Dreiklangsthema im Unisono des ganzen Orchesters überzugehen: Sinfonie



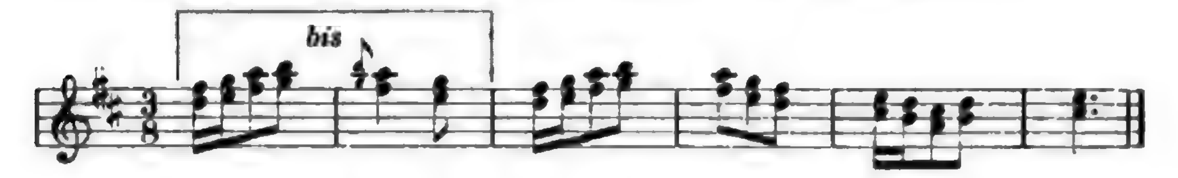
[1]) De Brosses erwähnt (a. a. O. 380) von Akkordinstrumenten in den neapolitanischen Orchestern *harpes, archiluths, mandolines* etc.

[2]) Es ist der richtige „mauvais petit choeur à la fin du dernier acte“, von dem de Brosses a. a. O. II 367 als einer Eigentümlichkeit der neapolitanischen Oper redet.

In dieser Weise geht es ohne ein kontrastierendes Seitenthema weiter, mit Passagen und Tonrepetitionen, ohne dafs je ein Motiv von klarerer Prägung sich aus dem allgemeinen Töneschwall heraushöbe. Der langsame Satz in D-moll weist, gleich den meisten Jommelli'schen Sinfonie-Andantes, dreiteilige Liedform auf. Hier sein Hauptthema:

Der elegische Zug dieses Themas, der sich im 3. Takt bis zu herbem Schmerz steigert, ist typisch für Jommelli's langsame Sätze; er macht sie dem modernen Ohre sympathischer, als z. B. die analogen Sätze Hasse's, die an Schönheit der Melodieführung den Jommelli'schen entschieden überlegen sind.[1]) Im Gegensatz zu den beiden Ecksätzen haben diese Andantes wirklich ihre eigene Physiognomie; sie gehören denn auch zu Jommelli's besten Leistungen auf instrumentalem Gebiete.

[1]) Vgl. C. Mennicke a. a. O. 179.

Digitized by Google

Der Schlufssatz, der, wie die überwiegende Mehrzahl dieser Presti bei Jommelli, in Dur und im Tripeltakt steht und das volle Orchester wieder in Tätigkeit setzt, ist ein lockeres, aus 4- und 8taktigen Perioden zusammengestückeltes Gebilde, dessen Hauptthema:



rondoartig mehrere Male im Verlauf wiederkehrt.

An dem durch diese Sinfonie dargestellten Typus hat Jommelli bis tief in die Stuttgarter Zeit hinein festgehalten. So weit wir seine Opern überblicken können, hat er sich niemals, wie Hasse, auch nur gelegentlich der französischen Ouvertüre zugewandt. Auch in der Charakteristik der einzelnen Sätze erweist er sich als einer der konservativsten Meister. Wohl zeigt sich in den folgenden Werken die zunehmende formale Meisterschaft, wohl wird die Arbeit solider, ja es tauchen sogar vereinzelte Versuche auf, die Form zu erweitern — aber im Prinzip ist Jommelli, so wenig wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, über jenen bedenklichen Typus hinausgekommen, der seit den Tagen Vinci's in der italienischen Sinfoniekomposition die Herrschaft erlangt hatte.

Man sieht, rein technisch genommen ist der Fortschritt, den der Gesamturteil *Ricimero* über die Opern der Zeitgenossen, vor allem Leo's, hinaus darstellt, ziemlich gering. Leo's Einflufs macht sich deutlich fühlbar. Überboten hat Jommelli seinen Meister allein in der Harmonik, dagegen ist er ihm auf dem Gebiete der Melodik und vor allem der Satzführung entschieden noch unterlegen. Dafür aber hatte er etwas in die Wagschale zu werfen, was seinem Lehrer durchaus abging, nämlich den scharfen Blick für alles dramatisch Wirksame und die Gabe, einen Charakter aus der bestimmten Situation heraus sofort zu erfassen, Eigenschaften, die nur dem geborenen Dramatiker zu eigen sind. Die dramatische Charakteristik im *Ricimero* hat ihre grofsen Mängel, sie ist vor allem nicht konsequent durchgeführt, aber trotzdem ist sie überzeugender, als in den Opern Leo's, zumal was die Figuren des *Ricimero* und der *Placidia* anlangt. Hier ist der Punkt, wo Jommelli sich schon in dieser Erstlingsoper den Prinzipien Hasse's nähert.

Dafs die Zeitgenossen den *Ricimero* auch wirklich als Anweisung auf eine grofse Zukunft auffafsten, erkennen wir wiederum aus dem

Digitized by Google

Berichte von de Brosses, der die Oper selbst gehört hat.[1]) Jommelli hat diese Erwartungen nicht getäuscht. Gleich mit seiner nächsten Oper tat er einen Schritt nach vorwärts, der den Beobachter noch heute in Erstaunen setzt und Jommelli mit einem Schlage zu einer Berühmtheit ersten Ranges erhob.

Die Opern des Jahres 1741.

Das Hasse'sche Vorbild

Zwischen dem „*Ricimero*“ und dem „*Astianatte*“ liegt nur ein Jahr, und doch vollzieht sich innerhalb dieses Zeitraums eine Wandlung von so einschneidender Bedeutung, wie wir sie in Jommelli's gesamter Entwicklung nur noch einmal, im Jahre 1753, antreffen. Hatte der *Ricimero* noch deutlich genug die Spuren des Unterrichts in Neapel an sich getragen und das Vorbild Hasse's nur in einzelnen Zügen durchschimmern lassen, so bekennt sich Jommelli von nun an mit allem Nachdruck zur Schule des deutschen Meisters, dessen Einflufs allmälich alle früheren Lehrer, selbst Leo, in den Hintergrund drängt. Vom Jahre 1741 bis zur Reise nach Stuttgart steht seine Opernkomposition durchaus unter dem Zeichen dieses Meisters.

Bei der beträchtlichen Zahl der erhaltenen Opern Jommelli's würde eine eingehende Besprechung jedes einzelnen Werkes über den Rahmen dieses Buches weit hinausführen. Sie ist aber an und für sich auch kein Bedürfnis, denn wie bei allen Neapolitanern, so gibt es auch bei Jommelli, zumal in den früheren Opern, genug des Äufserlichen und Konventionellen, das als Zugeständnis an den Modegeschmack der Zeit für den Historiker keine Bedeutung besitzt. Hier sollen vielmehr nur diejenigen Züge hervorgehoben werden, die für die Entwicklung Jommelli's selbst sowohl als für die grofsen Zusammenhänge der Operngeschichte Wichtigkeit erlangt haben.

---

[1]) A. a. O. II 389: „Jommelli nous a donné en dernier lieu l'opéra de *Ricimer* au théâtre d'Argentina et quelques autres pièces. Ce jeune homme promet d'aller loin et d'égaler bientôt tout ce qu'il y a jamais eu de grands maîtres. Il n'a pas moins de force que de goût et de délicatesse, il possède à fond l'harmonie qu'il déploie avec une richesse surprenante.“

Digitized by Google

Gleich der *„Astianatte“* legt ein lebendiges Zeugnis für den Wandel in Jommelli's Opernanschauungen ab. Der Salvini'sche Text war an sich freilich keineswegs geeignet, seine dramatische Muse besonders zu beflügeln; er beweist vielmehr durch seine Minderwertigkeit nur, wieviel die Komponisten dem vielverlästerten Metastasio zu danken hatten. Die Gestalt des beständig zwischen zwei Geliebten hin- und herschwankenden Pirro erscheint uns geradezu unmöglich, das Liebesverhältnis zwischen Orestes und Hermione im höchsten Grade schablonenhaft.[1]) Und doch vermochte der Dichter den der Fabel zugrunde liegenden hohen ethischen Grundgedanken nicht vollständig zu ersticken. Aus all dem Gewirr von Liebes- und Mordintriguen hebt sich die reine Gestalt der Andromache heraus. Der Kampf, den sie zwischen ihrer Mutterliebe und der erwachenden Neigung zum Sohne Achill's zu bestehen hat, bildet den eigentlichen tragischen Gehalt der Oper. Er ist zwar vom Dichter keineswegs in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, tritt aber immerhin so deutlich hervor, dafs ein Komponist, dem es mit dem Drama in der Oper wirklich Ernst war, hier einsetzen konnte. Dafs Jommelli dies getan hat, beweist, dafs er sich höhere Ziele gesteckt hatte, als sie ihm seine unmittelbaren Vorgänger zu bieten vermochten. Nicht mit Unrecht ging die Oper später unter dem Namen *„Andromaca“* über die Bühnen, denn erst durch Jommelli's Komposition ist die Gattin Hektor's in den Mittelpunkt des ganzes Werkes gerückt worden. Erst durch ihn hat die Fabel, gleichsam über den Dichter hinweg, wieder einen Zug ihrer antiken Gröfse zurückerhalten. Auch dafs die Hauptfigur ein Weib ist, ist bezeichnend für Jommelli: bis in die Tage der *Armida* und *Clelia* hinein spielen die Frauentragödien in seinen Opern eine bevorzugte Rolle.

Astianatte

Jommelli's Auffassung vom Texte

Sobald Andromache auftritt, erhebt sich die Musik zu bedeutender Höhe. Ihre beiden Accompagnatoszenen II 9 und 15 gehen sowohl an Umfang, wie an dramatischem Gehalt weit über ihre Vorgänger im *Ricimero* hinaus. Jeder Akt kulminiert in einer grofsen Soloszene Andromache's, der erste in der hochdramatischen G-moll-Arie *„Eccoti il figlio“*, deren ungewöhnliche Struktur (s. u.) durch die Situation bedingt ist. Denn Andromache erscheint hier durchaus als die treue Gattin Hektor's, die lieber ihren Sohn opfern will, ehe sie sich Hektor's Feind

Soloszenen Andromache's

[1]) Wie roh hier der Dichter bisweilen zu Werke geht, mag die Szene zeigen, wo Pylades dem Orestes vom Mord an Pyrrhus abrät. Orest antwortet: *„Amico, a dirti il vero, già noiosa al mio core è l' innocenza.“*

Digitized by Google

ergibt. Daſs der vorhergehende Konflikt mit Pirro sich durchaus im Secco abspielt, verrät die Jugendarbeit: der spätere Jommelli hätte sich diese Gelegenheit zu einer groſsen freien dramatischen Szene nicht entgehen lassen.

Der zweite Höhepunkt ist II 9, wo Andromache's Mutterliebe durch den Abschied von ihrem Sohn auf die schwerste Probe gestellt wird. Hier läſst Jommelli von den Worten *„Vieni Astianatte“* ab das Orchester reden. Ein wehmütig-inniges Motiv beherrscht die ganze Partie (Viol. con sordini), in dessen harmonischer Abwandlung er sich wiederum als Meister erweist. Der letzte Abschied *(„Addio cor del mio core“)* freilich vollzieht sich in dem altbewährten Tremolo der Streicher. Dieses Tremolo setzt sich auch noch in der folgenden Arie fort, die bezeichnender Weise nicht der Andromache, sondern dem Clearte in den Mund gelegt ist: *„Che barbara, oh Dei“*, einem aufgeregten, durch häufige Fermaten unterbrochenen Prestosatz, der Andromache das Unnatürliche ihres Entschlusses drastisch vor Augen führt. Die Wirkung bleibt denn auch nicht aus: in der Arie: *„Giacchè tradir degg' io“* erfolgt der Umschwung in Andromache's Seele: lieber will sie sich Pirro ergeben und dann töten, ehe sie den Sohn preisgibt. Die Arie selbst knüpft ihrer Stimmung nach an das vorhergehende Accompagnato an, sie ist eines der ausdrucksvollsten (man beachte die Tonart F-moll!) und ergreifendsten Stücke dieser Erstlingsopern.

Ihren Höhepunkt aber erreicht die psychologische Entwicklung in der groſsen Soloszene Andromache's am Ende des 2. Aktes, Jommelli's erstem Meisterstück auf diesem Gebiete (s. Anhang I).

Die Situation hat sich geändert. Andromache hat im Augenblick der höchsten Not, als Astyanax geopfert werden sollte, dem Pyrrhus ihr Jawort gegeben; unmittelbar darauf aber wurde dieser von dem rachsüchtigen Orest überfallen und allgemein für tot gehalten. Andromache ist dadurch samt ihrem Sohne aufs Neue dem Unglück anheimgegeben. Die widersprechendsten Gefühle bewegen ihre Seele. Auf der einen Seite denkt sie Hektor's, ihres Gatten, der sie zu sich ins Jenseits zu rufen scheint, auf der andern fleht sie der blutige Schatten des ermordeten Pyrrhus um Rache an.

In dieser verzweifelten Verfassung beginnt sie die Szene II 15, zunächst mit jenem aus Sekundschritten gebildeten Klagemotiv des Orchesters, das uns auch aus andern Meistern, vor allem aus Seb. Bach, bekannt ist. Die Molltonarten beherrschen den ganzen Abschnitt bis zum Ende. Dann aber tritt (vor den Worten: *„Quella che miro“)* mit einem Male eine fremde Gestalt ins Bild: der Schatten Hektor's. Hörner und Bratschen, gefolgt von Pizzikatofiguren in den Geigen, sind seine Interpreten im Orchester, es ist der erste jener pittoresken Orchestereffekte, wie sie Jommelli von nun an an solchen Stellen immer wieder bringt. Die Tonart *Es-dur*, die nach

Digitized by Google

dem vorhergehenden Moll ihre Wirkung nicht verfehlt, ist, wie noch zu zeigen sein wird, ebenfalls für derartige Szenen typisch. Da gesellt sich in Andromache's Phantasie aber noch ein zweiter Schatten hinzu, der des Pyrrhus. Unter dem frischen Eindruck des Mordes erscheint er ihr noch keineswegs verklärt, wie der Hektor's, sondern sie glaubt ihn gewissermaſsen noch lebend, vom Dolche des Mörders getroffen zu erblicken. Darum erscheinen auch im Orchester nicht, wie vorher bei Hektor, auſsergewöhnliche Farben, wohl aber ein ausdrucksvolles Synkopenmotiv und wiederum die Molltonart. Die Figur, die bei *Eccomi etc.* in den Geigen auftaucht, gehört zum Gemeingut der zeitgenössischen Opernkomposition, individuelles Leben erhält sie erst durch den Gang der Modulation, die sie durchläuft. Der Anlauf, den Andromache genommen, ist indessen nur von kurzer Dauer: bei den Worten *„Ma intanto"* etc. fällt sie in die Stimmung des Anfangs, in die bange Sorge um das Schicksal ihres Sohnes zurück. Auch das Orchester setzt mit jener Figur aus, in einfachen Tremolando-Halben schreitet es in auſserordentlich kühner Harmonik vom verminderten Septakkord von G-moll nach Es-moll, um dann in B-moll zu schlieſsen. Prägnanter und überzeugender hätte sich das Zurücksinken in gänzliche Gebrochenheit mit den Mitteln der damaligen Zeit wohl nicht darstellen lassen.

Daſs Jommelli diese Soloszene an den Aktschluſs stellt, geht auf das Vorbild Hasse's zurück.[1] Der Typus selbst ist keineswegs neu, er ist der der *Ombra-Szenen*, wie wir sie bereits bei Jommelli's Vorgängern antrafen.[2] Aber die Ausführung bringt den älteren Neapolitanern gegenüber doch einen wesentlich neuen Zug hinzu, den Jommelli wiederum Hasse verdankt.[3] Während nämlich jene (in echt romanischer Weise) bei diesen Geisterszenen hauptsächlich das pittoreske Moment betonen, so daſs die eigentliche Seelenmalerei zurücktritt, verstattet ihm Hasse, der Deutsche, nur so weit Raum, als es dazu dienen kann, das Bild des erregten Gemütszustandes zu vervollständigen. Für Hasse sind diese Szenen niemals Selbstzweck und gerade hierin zeigt sich Jommelli von Anfang an als gelehrigen Schüler des Deutschen. Nur darin ist er den Italienern verwandt, daſs er den Bläsern in diesen Szenen eine Hauptrolle zuteilt, während Hasse, wenigstens in den gleichzeitigen Opern, sich mit weit bescheideneren Mitteln begnügt.[4]

Der Arie merkt man deutlich das Bestreben an, die im Vorhergehenden erreichte Höhe zu behaupten. Sie verzichtet auf alle Koloratur und bemüht sich, den Wortausdruck möglichst getreu wiederzugeben. Der Wirkung des Stückes ist

---

[1]) Vgl. dessen *„Clemenza di Tito"* (1738) und *„Artaserse"* (1740).

[2]) S. o. S. 121 f.

[3]) Es mögen ihm Szenen vorgeschwebt haben, wie in Hasse's *Cleofide* II 15 u. ä.

[4]) Die Ombraszenen Cleof. II 15 und Artas. II 15 werden beide nur von gedämpften Violinen begleitet. Auch K. H. Graun ist in solchen Szenen ziemlich zurückhaltend und läſst nur in Ausnahmefällen noch Flöten zu, vgl. A. Mayer-Reinach in den Sammelbänden der I. M.-G. I 490 ff., 513.

Digitized by Google

nur der Umstand hinderlich, dafs der nicht sehr vielseitige Textdichter die bereits im Rezitativ zitierten beiden Schatten nochmals heraufbeschwört und dadurch sich selbst und den Komponisten der Wirkung beraubt. Wiederum sind die Bläser, zu denen noch Oboen treten, in Verbindung mit den Bratschen die Interpreten der Geisterstimmen, wodurch eine gewisse Verbindung mit dem Rezitativ hergestellt wird. Die Singstimme aber bleibt bei den Worten *„Ombra“* etc. wie erstarrt auf einem Tone liegen, ein Effekt, der schon bei den Vorgängern Jommelli's an dieser und ähnlichen Stellen ständig wiederkehrt. Auch der Mittelsatz mit seinen chromatisch absteigenden Bässen bringt nichts Neues. Man sieht deutlich, das Gleichgewicht zwischen Rezitativ und Arie ist noch nicht gefunden.

Das Beispiel des *„Astianatte“* mag für diese Reihe von Opern genügen, um Jommelli's dramatische Qualitäten in diesen Erstlingsopern darzutun.

Fortschritte nach der dramatischen Seite

Die Kunst, die er hier entwickelt, trägt noch keineswegs einen durchaus ausgeglichenen Charakter; sie geht nicht immer konsequent zu Werke und fällt manchmal direkt wieder in die Fesseln der Konvention zurück. Aber der erste Schritt zur Herausarbeitung des Dramas in der Oper, zu einer wirklich dramatischen Charakteristik ist getan und zwar in einer Weise, welche das Lob der Zeitgenossen, wie auch namentlich die Protektion Hasse's, durchaus erklärlich erscheinen läfst.

Ombra-Szenen

Es ist bereits angedeutet worden, dafs mit diesem Streben nach höheren dramatischen Zielen auch eine Erweiterung der Technik verbunden war. Ganz deutlich zeigen dies die *Ombra-Szenen,* mit denen von nun an die Mehrzahl aller Opern ausgestattet wird. Gleich der *„Eumene“* enthält III 6 eine Szene, wo Artemisia den Todeskampf des Geliebten, seine *ultimi aneliti di vita* zu hören und das Aufsteigen seines Schattens zu erblicken vermeint. Die ganze Szene wird von Streichern, Oboen und Hörnern eingeleitet; bei der Vision des Todeskampfes treten geteilte Violen mit Synkopenbildungen in den Vordergrund, die Erscheinung der *ombra dell' amante* aber wird durch zwei Oboen und zwei Bratschen dargestellt. Derselbe Klangeffekt wird hierauf wiederum in die nachfolgende Arie: *„Parmi già che s' appresta il mio bene“* übernommen.

In der *„Merope“* endlich glaubt die Heldin III 10 ebenfalls die *ombra* ihres Gatten aufsteigen zu sehen, welche diesmal durch Oboen und Hörner charakterisiert wird.

Was somit bei Jommelli's Vorgängern nur in einzelnen besonderen Fällen vorkam, das wurde nunmehr von ihm selbst mit einer Konsequenz herausgearbeitet und systematisch weiter entwickelt, dafs man hier geradezu von einem bestimmten musikalischen Szenentypus

Digitized by Google

reden kann. Jommelli erkannte die dramatische Bedeutung dieser Geisterszenen wohl und hat gerade in ihnen mit sein Bestes gegeben. Bezeichnend dafür ist in allen diesen Opern die ungewöhnliche Instrumentation, die kühne Harmonik und die charakteristische Führung der Singstimme, die sich gern in abgerissenen Exklamationen ergeht oder aber, wie fast regelmäfsig bei dem Eintritt des Wortes *ombra* mit seinen stereotypen Prädikaten (*pallida, sanguinosa, cara, diletta* usw.), sich auf langgezogenen Noten festsetzt. In rhythmischer Hinsicht beschränken sich die hinzutretenden Bläser entweder auf lang ausgehaltene Harmoniefolgen oder aber es tritt ein gravitätischer Marschrhythmus (meist mit *Adagio* oder *Largo* bezeichnet) ein, der sich später mitunter bis zu einem wirklichen Trauermarsch steigert.

Bereits hier zeigt sich bei aller Verwandtschaft doch ein von Jommelli selbst anerkannter Gegensatz zu Hasse: die wiederum um einen Schritt weiter gebrachte Erhebung des Orchesters zu einem der Singstimme ebenbürtigen dramatischen Faktor. In Hasse's begleiteten Rezitativen ruht der Schwerpunkt jederzeit noch auf dem Gesang, dessen Ausdruck das Orchester — mitunter sehr bedeutende und fein differenzierte — aber doch nur Hilfsdienste leistet. Bei Jommelli aber gewinnen die Instrumente vom *„Astianatte“* ab immer mehr Anteil am Stimmungsausdruck; gerade die Geisterszenen gehören zu jenen „Neuheiten“, mit denen (nach Vogler) Jommelli die Welt bereicherte, — im Gegensatz zu Hasse, dem Vertreter des Gesanges, der mit rein instrumentalen Effekten weit sparsamer war.[1]

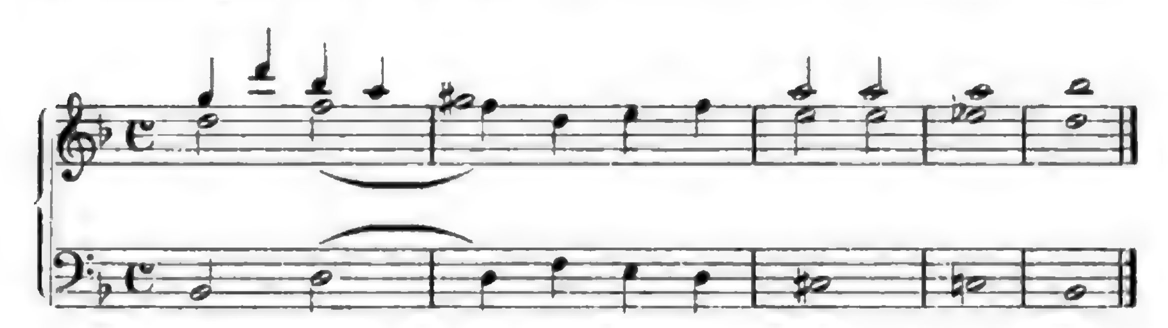
Hervortreten des Orchesters

Der Bau der *Arien* ist im Grofsen und Ganzen derselbe, wie im *„Ricimero“*. Nur in der Behandlung der Mittelsätze zeigt sich ein gewisser Fortschritt, insofern das Prinzip, diese Abschnitte nach Thematik, Takt und Tempo mit den Hauptsätzen kontrastieren zu lassen, sich stärker fühlbar macht. Immerhin aber sind diejenigen Mittelsätze, die nach der älteren Manier das Thema des Hauptsatzes weiterspinnen, noch in der Überzahl. Der Kontrast — sofern man überhaupt bei der grofsen Knappheit dieser Sätze davon reden kann — liegt hier lediglich in der Tonart, in der vereinfachten Instrumentation, der fehlenden Koloratur und vor allem in der Harmonik, die meist wiederum durch chromatisch fortschreitende Bässe mit Sequenzen in

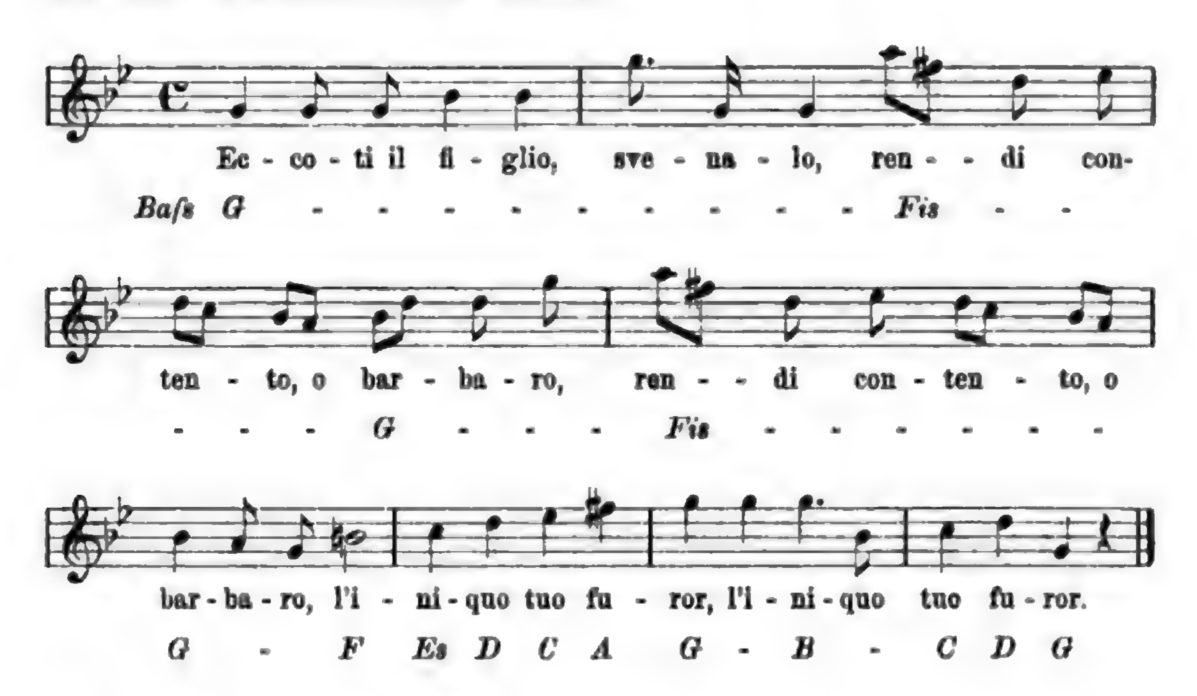
Arien Mittelsätze

[1] Betr. der Mannh. Tonschule I 5/6, 161: „Jommelli bereicherte die Welt mit Neuheiten — ihm stund das ganze Feld der Natur offen und sie war eben der Schauplatz, auf dem sich seine schöpferische Phantasie so sehr zu ihrem Vorteil zeigte, welchen er so gut zu benützen wufste, dafs selbst Kleinigkeiten das Ganze ausschmücken und zur Vollkommenheit etwas beitragen mufsten.“

Digitized by Google

der Melodik bestimmt wird. Hier ein Beispiel solcher kühner Harmoniefortschreitungen aus Ast. III 3:

Die Freude am Modulieren, die diese Sätze durchweg kennzeichnet, erzeugt freilich mitunter ein Übermafs von Unruhe, das deutlich bekundet, dafs wir es hier noch mit Sturm- und Drangprodukten zu tun haben.

Freiere Bildungen

Nur eine Arie macht von dieser regelmäfsigen Formgebung eine Ausnahme, die der Andromaca: *„Eccoti il figlio, svenalo"* (Ast. I 11). Hier besteht der Hauptsatz aus zwei Teilen, die der Situation entsprechend scharf miteinander kontrastieren, einem Presto in G-moll 𝄵, das ohne Orchesterritornell einsetzt:

und einem Larghetto (B-dur 2), das nach der Apostrophierung des Feindes die Gefühle der Mutter bei der Trennung von ihrem Sohne schildert, zwei Gegensätze, wie sie schärfer kaum gedacht werden

Digitized by Google

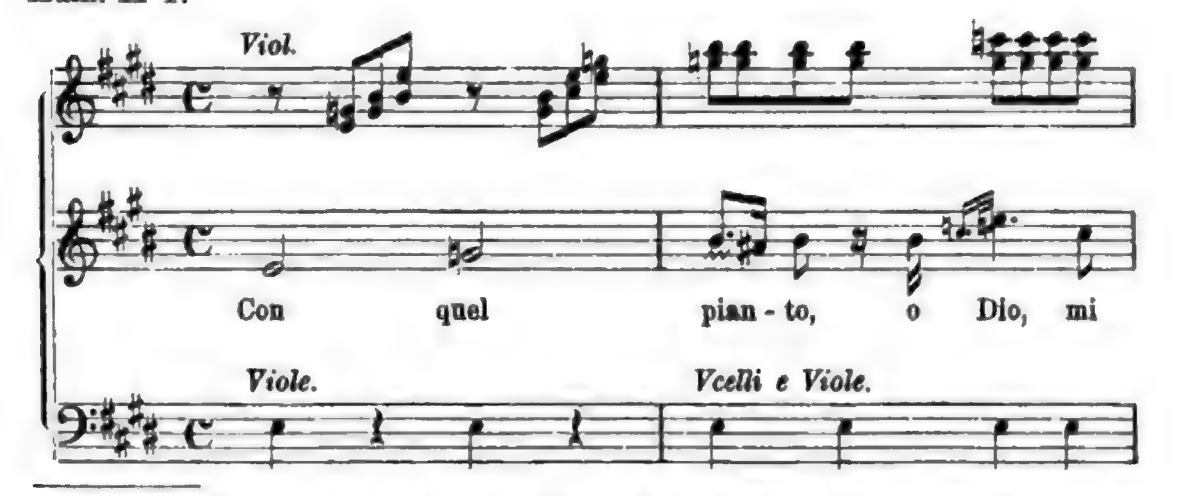
können. Wiederum setzt das Presto ein, gefolgt von dem Larghetto, das aber nunmehr, da der Abschied drängt, ebenfalls in G-moll auftritt. Der Mittelsatz ist ebenfalls ein Presto und lenkt nach kurzer Zeit ins D. C. zurück. Auch hier hat Jommelli durchaus nichts Neues gebracht, sondern ist wiederum Hasse's Spuren gefolgt.[1]) Charakteristisch ist nur, daſs diese ungewöhnliche Form hier gerade an einem Höhepunkt der dramatischen Handlung auftaucht und ganz offenkundig in dem Bestreben gewählt wurde, den Inhalt des Textes aufs Genaueste musikalisch wiederzugeben.

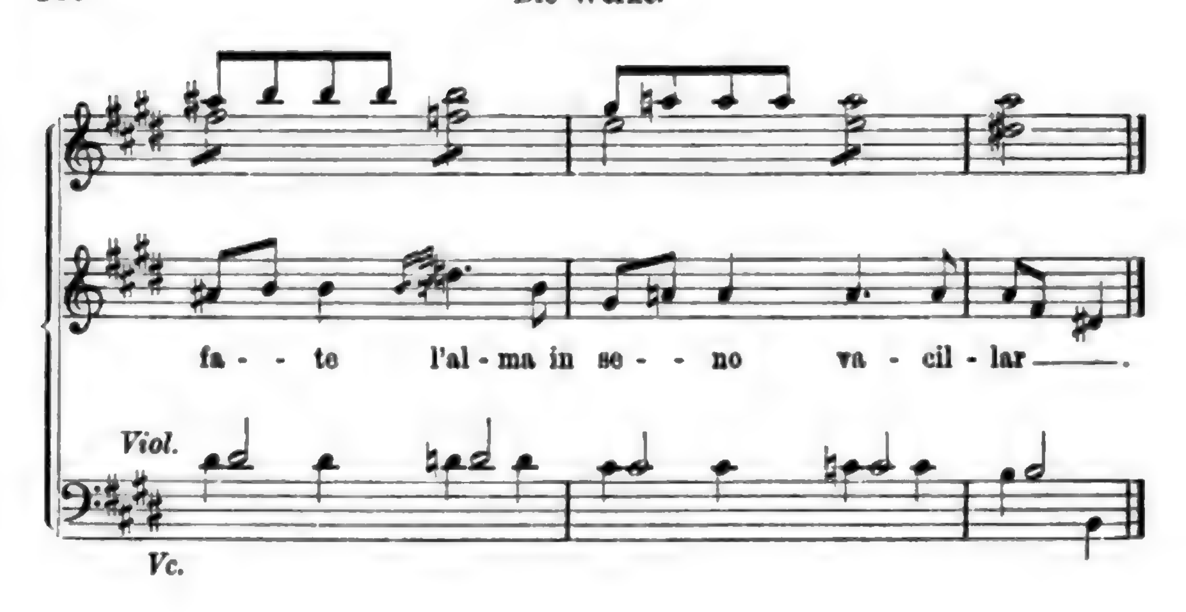
Eindringen rezitativischer Elemente

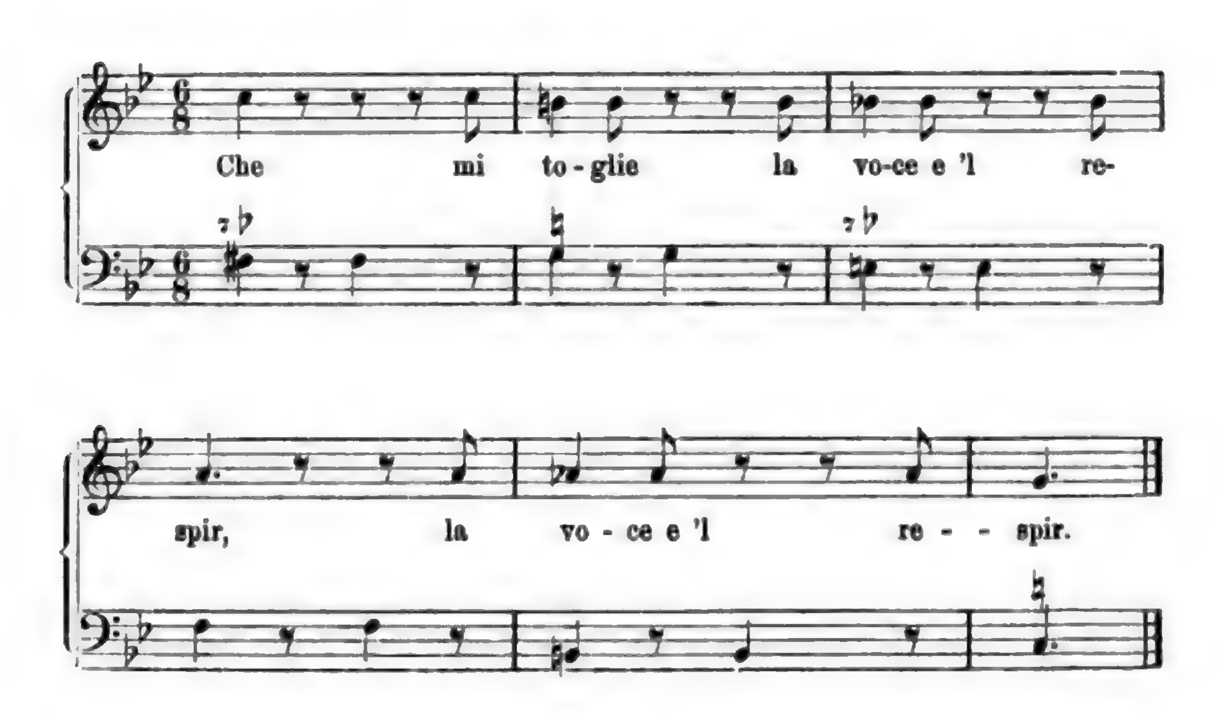
Auch eine weitere, für die späteren Arien charakteristische Erscheinung tritt in ihren ersten Ansätzen bereits in diesen Opern zutage, nämlich das gelegentliche Hinausdrängen aus den Schranken des der Arienform von Hause aus innewohnenden orchestischen Rhythmus und seine Durchdringung mit Elementen rezitativischer Art. Die Absicht ist klar: an besonders ausdrucksvollen Textwendungen läſst der Künstler die Rücksicht auf den bel canto fahren und greift zu der dramatisch wirksameren Deklamation.

In den vorliegenden Opern allerdings wagen sich derartige Versuche nur in bescheidenem Maſse hervor; sie zeigen sich namentlich in Fermatenbildungen mit nachfolgenden Generalpausen und in ausdrucksvollen Interjektionen, die den Fluſs der Gesangsmelodie unterbrechen (vgl. die Arie des Clearte Ast. II 9).

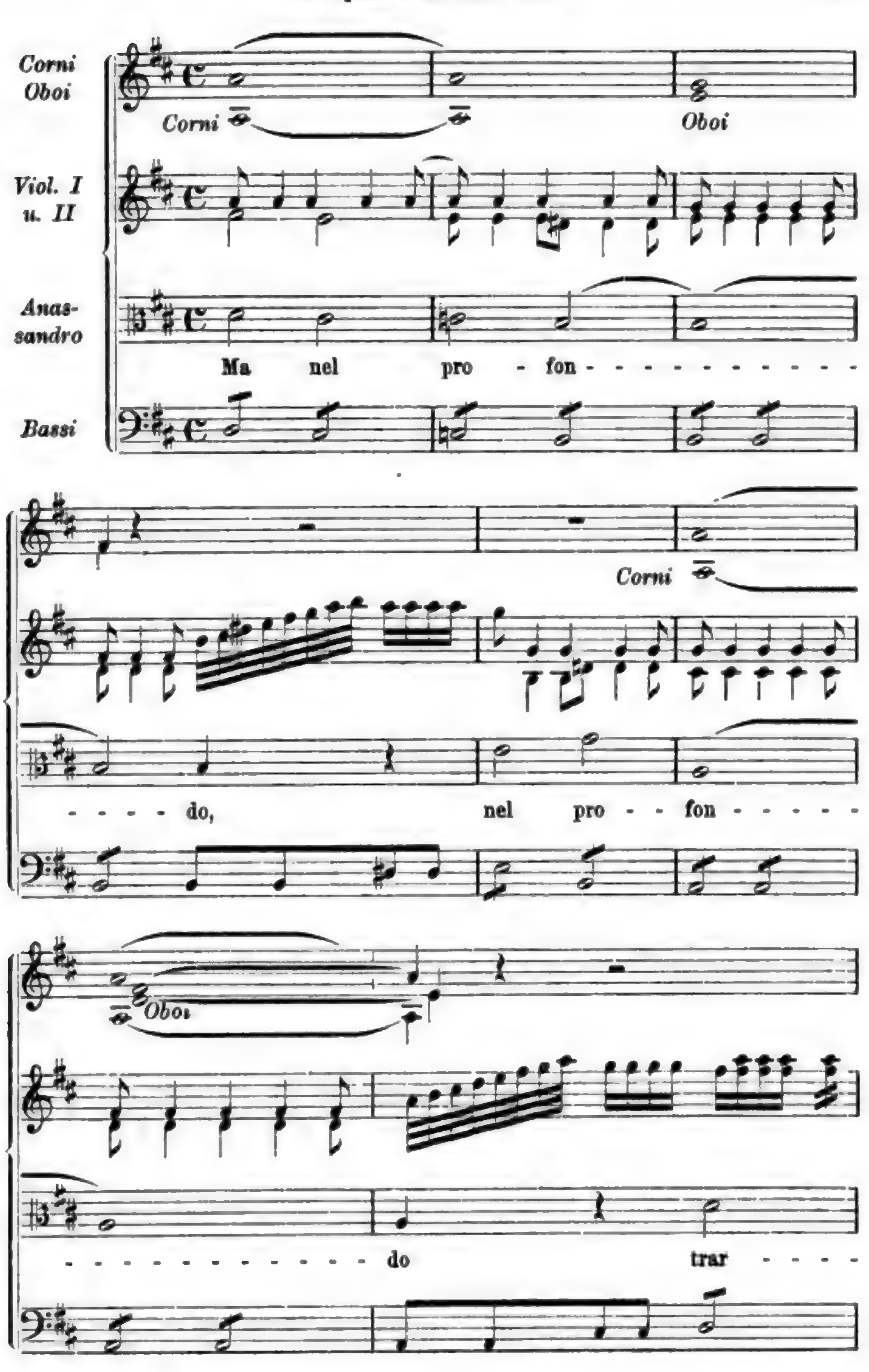
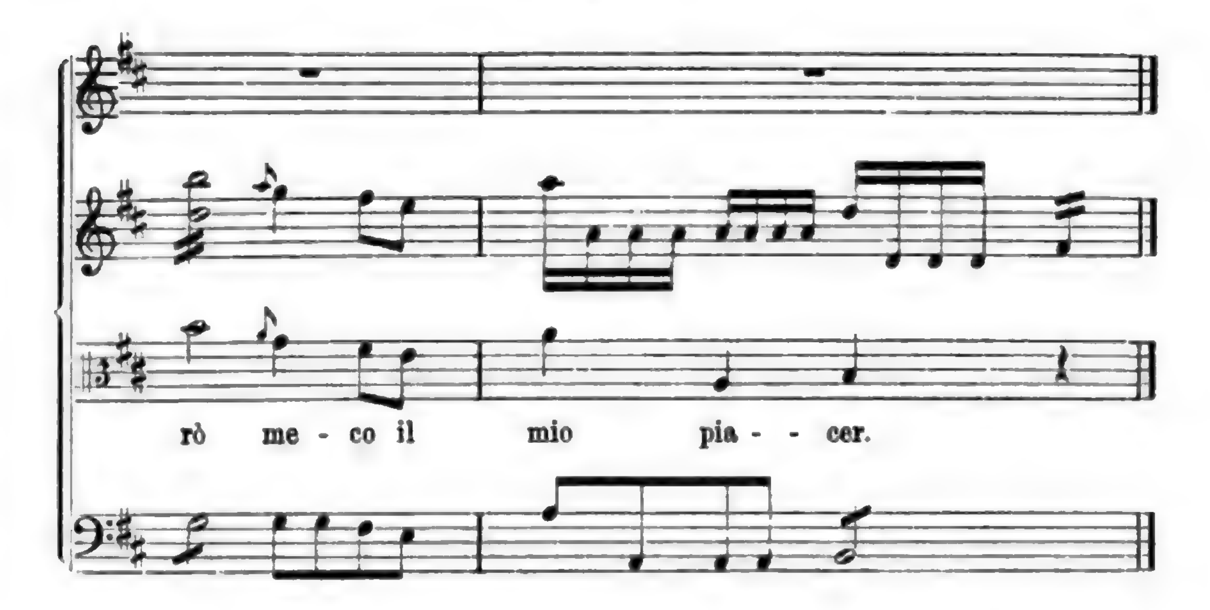
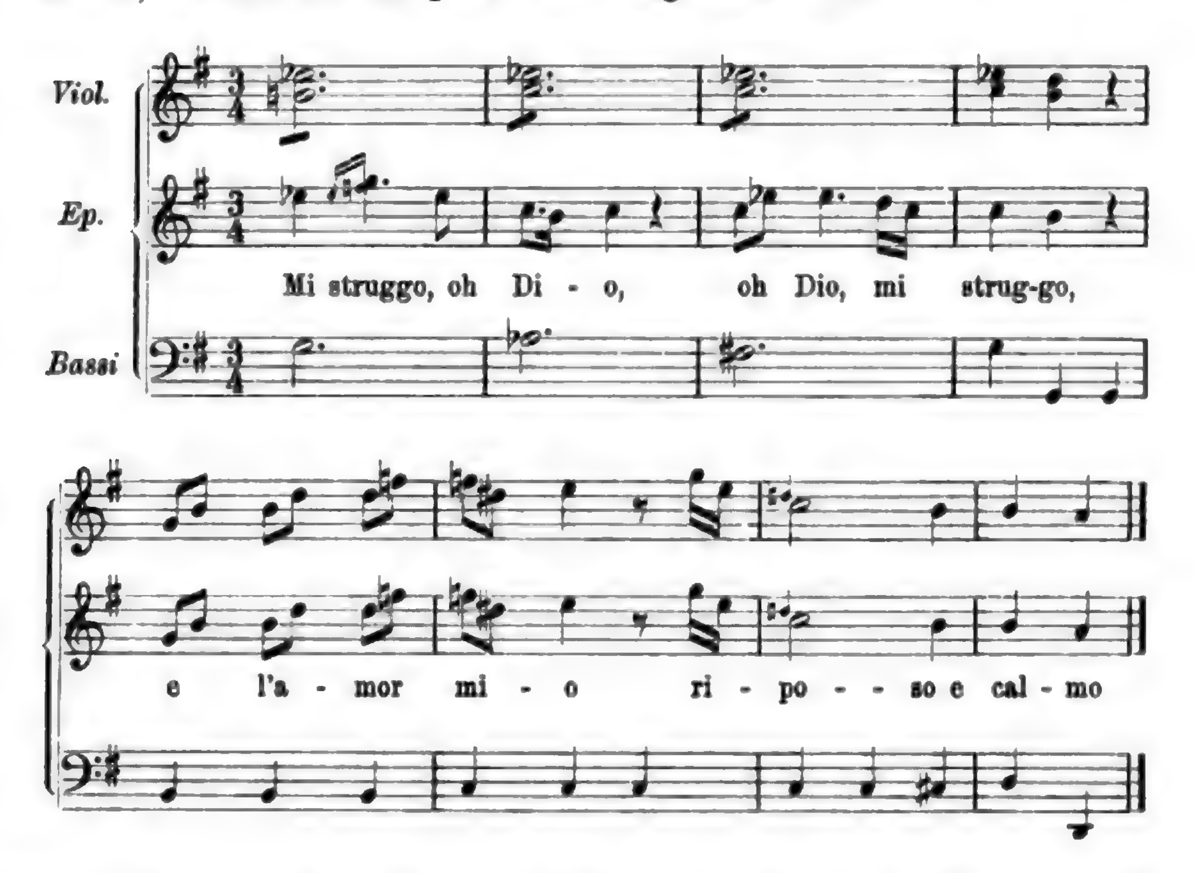
Melodik

Die Melodik hat im Groſsen und Ganzen individuellere Züge gewonnen, wenn auch der äuſserlich-tonmalerische Zug noch dominiert und gelegentlich auch noch konventionelle Banalität sich breit macht. Daneben stehen aber Stellen von groſser Ausdruckskraft wie im Eum. II 4:

[1]) Ganz denselben Bau weist bei Hasse z. B. die Arie: *„Come potesti, oh Dio“* (Tit. II 6) auf.

Digitized by Google

und die für Jommelli's Deklamation in derartigen Fällen charakteristische Stelle Eum. III 5:



Tonmalerisch wirkungsvoll wird Mer. II 12 das Unisono zwischen Singstimme und Streicherbässen verwandt:

Digitized by Google

Corni
Oboi
Corni
Oboi
Viol. I
u. II
Anas-
sandro
Ma nel pro - fon - - - - - - - - - - - - -
Bassi
Corni
- - - - - do, nel pro - - fon - - - - - -
Oboi
- - - - - - - - - - - - - - do trar - - - -

Durch ganz besonderen Wohllaut, verbunden mit vertiefter Harmonik, ragt die Arie des Epitide: *„Non ho più pace“* Mer. II 4 hervor, aus der nur ein paar Takte angeführt seien:

Instrumentation

Den gröfsten Fortschritt weist aber auch in den Arien die *Instrumentation* auf. Die alte primitive Achtelbegleitung beginnt

Digitized by Google

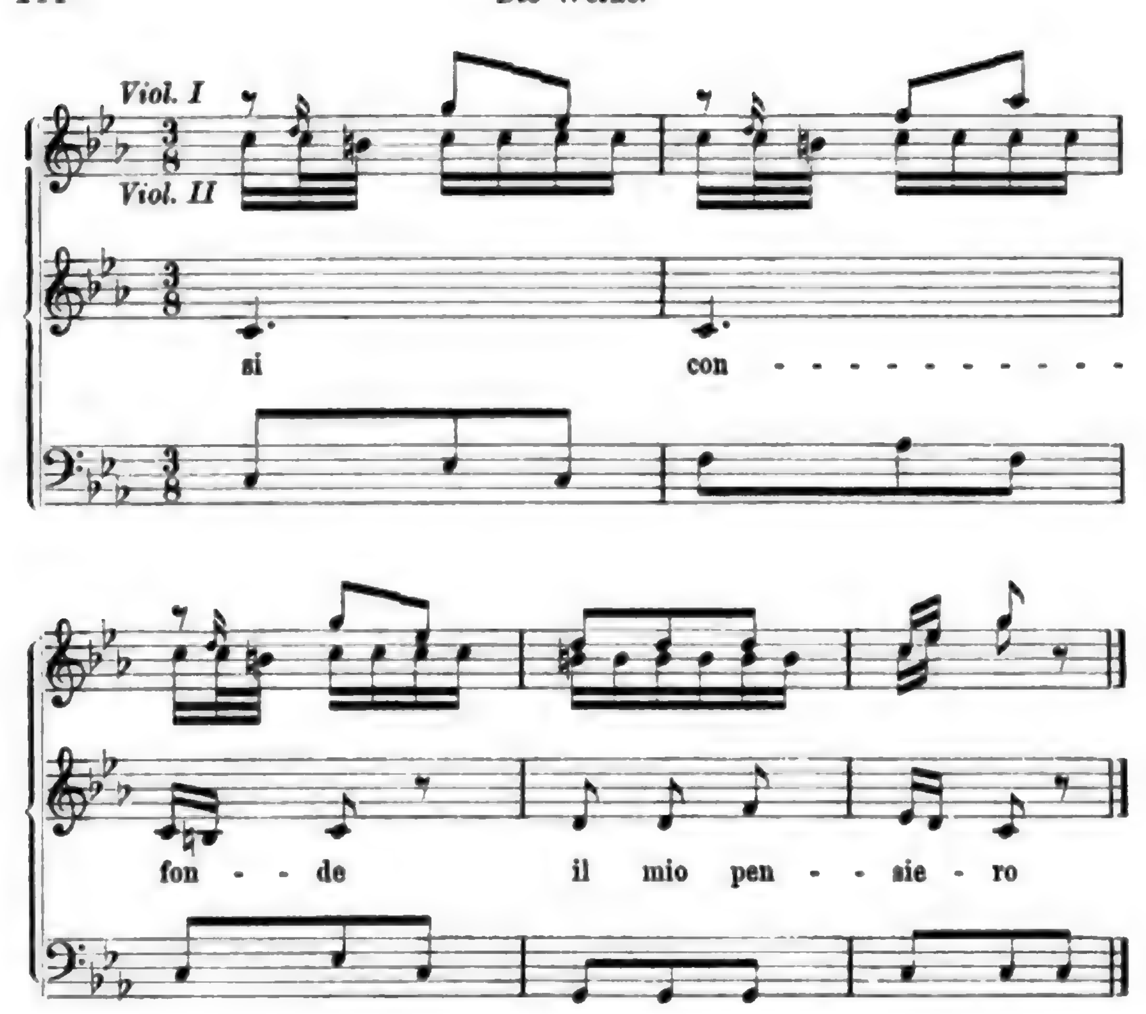
zurückzutreten, öfter erscheint noch das Streichertremolo, sowohl bei äußerlichen Tonmalereien, wie bei Gemütserregungen aller Art. Aber es bildet bereits nicht mehr das Universalmittel für alle derartigen Schilderungen. Vielmehr erscheint schon hier jene eigentümliche Verwendung der zweiten Geige, deren erste Ansätze wir in den Opern Leo's beobachtet haben,[1]) jene erregten Sechszehntel- und Zweiunddreißigstelmotive und -passagen, welche dazu dienen sollen, einen bestimmten Stimmungshintergrund festzuhalten. Dieser Effekt, der sich bei Leo nur gelegentlich zeigt, wurde für Jommelli der Gegenstand besonderer Vorliebe; er hat ihn bis in seine letzten Opern hinein zu einer wahren Manier ausgebildet, die dann seine Schüler, wie z. B. Dieter und der junge Zumsteeg pflichtschuldigst in ihre eigenen Schöpfungen mit herübernahmen. Die Zeitgenossen, z. B. Schubart, fanden dieses unruhige Spiel in den zweiten Geigen manchmal geradezu „betäubend“ und für die Entfaltung der Gesangsmelodie gefährlich,[2]) Jommelli selbst aber pflegte zu entgegnen: „Wer ein gutes Orchester haben will, der muſs ihm was zu tun geben und es durch starke Stellen in Arbeit setzen. Eine frostige, oder allzu einfache Begleitung macht die Instrumente faul, denn jeder Musiker, dem man nichts zutraut, spielt schlecht.“ Was aber die Gefahr des Erdrückens der Singstimmen anlangt, so glaubte er, ein guter Sänger dringe doch durch, während es für den schlechten nur eine Wohltat sei, „wenn man ihn im Strome der Begleitung mit fortwirbelt und seine Fehler ersäuft“.[3]) Freilich waren es nicht diese technischen Rücksichten allein, welche Jommelli's Vorgehen nach dieser Richtung hin bestimmten, sondern vor allem die schon erwähnte Tendenz, das Orchester mehr als bisher zum Stimmungsausdruck heranzuziehen. Dazu schien ihm jene Verselbständigung der zweiten Geige ein besonders geeignetes Mittel: ihr konnte er, während die erste die Gesangsstimme stützte, die Wiedergabe der den ganzen Satz beherrschenden Grundstimmung anvertrauen. Beispiele dafür bietet jede der folgenden Opern in großer Anzahl; aus der *„Merope“* führe ich nur das folgende aus dem M.-S. der Arie des Anassandro I 13 an, das noch deutlich seine Abkunft aus dem alten Streichertremolo offenbart:

Die zweiten Geigen

[1]) S. o. S. 118.

[2]) G. S. V 55: „Seine Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung und es gehört ein sehr starker Sänger dazu, wenn er durch diesen Instrumentensturm durchdringen will.“

[3]) Schubart a. a. O.

Digitized by Google

Ganz in der späteren Art werden dagegen die zweiten Geigen in Ast. I 3 und 13 verwandt.

Bratschen Auch die *Bratschen* beginnen von nun an gelegentlich selbständig hervorzutreten. Allerdings beschränken sich diese Stellen stets auf die Fälle, denen eine ganz besonders charakteristische Situation zugrunde liegt. Für gewöhnlich bleibt Jommelli bis in die späteren Werke hinein dem älteren Brauche, der die Bratschen mit den Bässen zusammengehen läſst, treu. Eine besonders bedeutsame Verwendung des Violenklangs haben wir bei den Geisterszenen kennen gelernt; in der Arie der Merope II 10: *„Un empio m' accusa"*, einem der leidenschaftlichsten Stücke der Oper, beteiligen sich die Bratschen mit charakteristischen Synkopen.

Sordinen treten in diesen Opern, zum Ausdruck besonders inniger Zärtlichkeit, ebenfalls zum ersten Male auf (Ast. II 9; Mer. II 4).

Bläser Der Hauptfortschritt zeigt sich aber auch nach dieser Richtung hin in der Behandlung der *Bläser*. Der *„Astianatte"* weist ein besonders

Digitized by Google

glänzendes Gewand auf; er ist die erste Oper Jommelli's, die Trompeten (ohne Pauken) verwendet, und zwar aufser in der Sinfonie noch in vier Arien, einem Marsch und dem Schlufs-Coro. In der Sinfonie, dem Marsch und den Arien I 6, 13 und II 6 gehen sie mit Oboen und Hörnern als Instrumente *di ripieno* und *di rinforza* zusammen, in III 9 fehlen die Oboen, im Schlufsstück die Hörner. Mit dieser Verwendung der Trompeten geht Jommelli insofern über Hasse hinaus, als es sich hier, zumal in den Arien II 9 und III 9, nicht mehr blofs um Szenen kriegerischer oder festlicher Art handelt, sondern um leidenschaftliche Affekte ganz allgemeiner Natur. Immerhin aber ist Jommelli später, augenscheinlich unter Hasse's Einwirkung, wieder von diesem ausgiebigen Gebrauch der Trompeten etwas zurückgekommen; sein Verfahren, auch in seinen reifsten Opern, geht der Anschauung Gluck's parallel, der ja ebenfalls alle „lärmenden Instrumente" aus seinen Partituren verbannt wissen wollte.[1]) Trompeten

Zum erstenmal treten die Holzbläser solistisch hervor und zwar sind es besonders die Arienmittelsätze, die Jommelli in diesen Opern mit Vorliebe mit solchen Soli schmückt (vgl. Ast. I 13). Eine obligate Oboe findet sich in der Arie des Pilade *„O lieta saprò"* (Ast. II 8), wo die Oboe bis in die Koloraturen hinein mit der Singstimme konzertiert. Holzbläser

Auch Flöten erscheinen in diesen Opern zum erstenmal, und zwar in einem überaus charakteristischen Orchestermilieu. Es sind die beiden Arien des Leonato (Eum. II 10) *„Turba talor la pace"* und des Epitide: *„Non ho più pace"* (Mer. II 4), die beide unter Aufwand einer sehr einschmeichelnden und warmempfundenen Melodik die Liebe als die verführerische Störerin des Seelenfriedens schildern. Hier tritt die ungewöhnliche Kombination von gedämpften Streichern, Corni con sordini und Flauti traversi ein.

Auch die *Dynamik* des Orchestervortrags ist in diesen Opern bemerkenswert, vor allem, weil es sich hier um die Vorläufer des späteren Crescendo handelt. Zuvörderst ist zu bemerken, dafs Jommelli in der Notierung der Vortragszeichen vom *„Astianatte"* an weit freigebiger und peinlicher ist, als Hasse und alle seine Zeitgenossen. So notiert er sehr häufig sogar den Echoeffekt (Mer. I 10). Ein besonderes Interesse erwecken jene Partien in den Orchesterritornellen, wo die tonale Harmonie im Bafs, meist vermittelst der sog. „Trommel- Dynamik

[1]) Vgl. Gluck's Brief an De la Harpe bei Leblond, Mémoires pour servir à l'histoire etc. (Naples et Paris 1781), S. 271: „Je travaille de mon côté la musique, de laquelle, comme de raison, je bannirai scrupuleusement tous les instruments bruyans, tels que la timbale et la trompette."

Digitized by Google

bässe" eine längere Anzahl von Takten hindurch festgehalten wird, während unter langausgehaltenen Akkorden der Bläser[1]) die Geigen eine bewegte Figur in die Höhe tragen. Dabei benützt Jommelli die Skala: *pia., poco for., forte assai* (Ast. I 13) oder: *pia., poco for., più for., forte assai* (Mer. I 13). Wir haben also hier gewissermaſsen ein ruckweises Crescendo vor uns, wobei ich gleich bemerke, daſs die absteigende Skala: *forte, mezzo piano, piano,* die Händel kennt,[2]) bei Jommelli fehlt (wie denn auch später das *Diminuendo* dem *Crescendo* zeitlich beträchtlich nachhinkt.[3])

Das Crescendo

Die ganze Frage nach der Provenienz des Orchestercrescendo ist neuerdings von C. Mennicke einer eingehenden Untersuchung unterzogen worden,[4]) deren Resultat in der Vermutung gipfelt, daſs der eigentliche Erfinder jenes Effektes in der Jommelli und den Mannheimern vorangehenden Komponistengeneration zu suchen sei. Es ist mir nicht gelungen, unter den Vorbildern Jommelli's einen solchen Künstler aufzufinden. Daſs Hasse dafür nicht in Frage kommen kann, wird bereits von Mennicke selbst treffend erwähnt. Hasse's Opern weisen zwar ebenfalls eine sorgfältig vorgeschriebene Dynamik auf, aber er bevorzugt nicht sowohl anhaltende Steigerungen des Klanges, sondern weit mehr starke Kontraste. Er liebt weit mehr Effekte wie: *p—poco f—p* und ähnliche, als die Skala *p—poco f—f,* wenngleich diese natürlich auch nicht ausgeschlossen ist. Ebenso steht die Vorschrift *rinforzando*, die, wie Mennicke richtig bemerkt,[5]) einem modernen Crescendo entspricht, in Hasse's Opern durchaus vereinzelt. Auch Leo kennt ein *rinforzando* im Hasse'schen Sinn und zwar bringt er es mit Vorliebe an Stellen an, wo bei Jommelli später das *Crescendo* auftaucht.[6]) Überhaupt legt Leo, darin das richtige Vorbild seines Schülers, wie wir sahen, auf eine dynamische Abtönung des Orchestervortrages in seinen dramatischen Werken groſsen Wert,

---

[1]) Es mag gleich hier Gelegenheit genommen werden, die Behauptung Schubart's, Ges. Schr. V 55, Jommelli sei der Erfinder der Trommelbässe, zu widerlegen. Denn dieser Effekt findet sich nicht allein bei Graun, dem ihn Schubart (Ästhetik, 1806, S. 80) glattweg abspricht (vgl. dessen Ouverture zur *Rodelinda* 1741), sondern auch bereits bei Hasse in verschiedenen Arien der Opern von 1730—1740.

[2]) Vgl. Volbach, Praxis der Händelaufführung 1900, S. 10.

[3]) Schubart, Ges. Schr. V 55.

[4]) A. a. O. S. 317ff.

[5]) A. a. O. 320f.

[6]) S. o. S. 119.

Digitized by Google

sehr im Gegensatz z. B. zu dem Vincianer Feo, bei dem jene Vorschriften nur spärlich auftreten.

Dafs Jommelli durch seine gesamte Tendenz, die dramatische Sprachgewalt des Orchesters in verstärktem Mafse auszubeuten, von selbst auf die Weiterbildung der dynamischen Seite geführt wurde, leuchtet nach dem bereits Ausgeführten ohne Weiteres ein. Schon die ersten Opern kennen ein *rinforzando* im Sinne Leo's und Hasse's; bezeichnender Weise erscheint es mit Vorliebe bei langen Noten der Bläser, während den Streichern noch jenes ruckweise Anschwellen der Tonstärke vorgeschrieben wird.

Um die weitere Entwicklung zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, dafs gerade in den Städten, für die Jommelli damals Opern schrieb, Rom, Venedig und späterhin Turin nachgewiesenermafsen das Orchesterspiel einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, wie denn überhaupt Jommelli das besondere Glück zuteil ward, an fast allen Stätten seiner Wirksamkeit über Orchester allerersten Ranges verfügen zu können. Sehr wichtig ist in dieser Hinsicht der Bericht Ch. de Brosses' über das Orchesterspiel in Rom, der Stadt des „*Astianatte*", aus der Zeit unmittelbar vor der Aufführung dieser Oper: „*Outre le fort et le doux, le très fort et le très doux, ils pratiquent encore un mezzo piano et un mezzo forte plus ou moins appuyé. Ce sont des reflets, des demi-teintes qui mettent un agrément incroyable dans le colorit du son. Quelque fois, l' orchestre accompagnant piano, tous les instruments se mettent à forcer à la fois pendant une note ou deux, et à couvrir entièrement la voix, puis ils retombent subitement dans la sourdine: c'est un effet excellent.*"[1]) Diese Worte erklären den Fortschritt der Orchesterbehandlung in Jommelli's „*Astianatte*" zur Genüge; Ähnliches wird auch über die Orchester in Venedig[2]) und Turin[3]) berichtet.

Dafs der Crescendo-Effekt unmittelbar vor dem Eingreifen Jommelli's und der Mannheimer gleichsam in der Luft lag, geht aus Mennicke's Zusammenfassung, die mit vollem Recht auch Geminiani's „*Art of Playing on the Violin*" (1740) heranzieht, deutlich hervor. Es scheint mir demnach keine zwingende Notwendigkeit zu Mennicke's Annahme vorzuliegen, dafs Jommelli und die Mannheimer einen gemeinsamen Vorgänger gehabt haben müfsten. Viel-

[1]) Lettres familières II 379.

[2]) Bofsler, Musikal. Correspondenz 1789, col. 93.

[3]) Richard, Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux Mémoires etc. (Dijon et Paris 1766), I 86.

Digitized by Google

mehr liegt die Vermutung nahe, dafs beide Teile selbständig auf jene Neuerung verfallen sind, Jommelli augenscheinlich unter der Einwirkung der Kunst seines Lehrers Leonardo Leo.

Sehr instruktiv ist übrigens die Art und Weise, wie in jenen ersten Opern diese dynamische Steigerung zuerst in die Erscheinung tritt. Sie findet sich nämlich zumeist über dem hergebrachten Tremolo des Streichorchesters und wird erst allmälich in den folgenden Opern zum Hinauftragen eines Motivs über orgelpunktartigen Trommelbässen verwandt.

Duette — Die *Duette* der genannten Opern (Eum. II 13, Ast. III 12) zeigen den früheren gegenüber keinen nennenswerten Fortschritt. Nur in den Mittelsätzen machen sich die ersten bescheidenen Ansätze zu imitatorischer Stimmführung bemerkbar.

Schlufs-Cori — Auch die *Schlufs-Cori* zeigen ganz das lockere Gefüge und die knappe Form des *„Ricimero“*. Im *„Eumene“* umfafst dieser Teil nur 26, im *„Astianatte“* gar nur 18 Takte. Nur die *„Merope“* hat hier gröfsere Dimensionen. Sie bringt den Coro zweimal und schiebt in der Mitte ein Seccorezitativ ein, auch sind im Orchester die Soli der Bläser bemerkenswert.

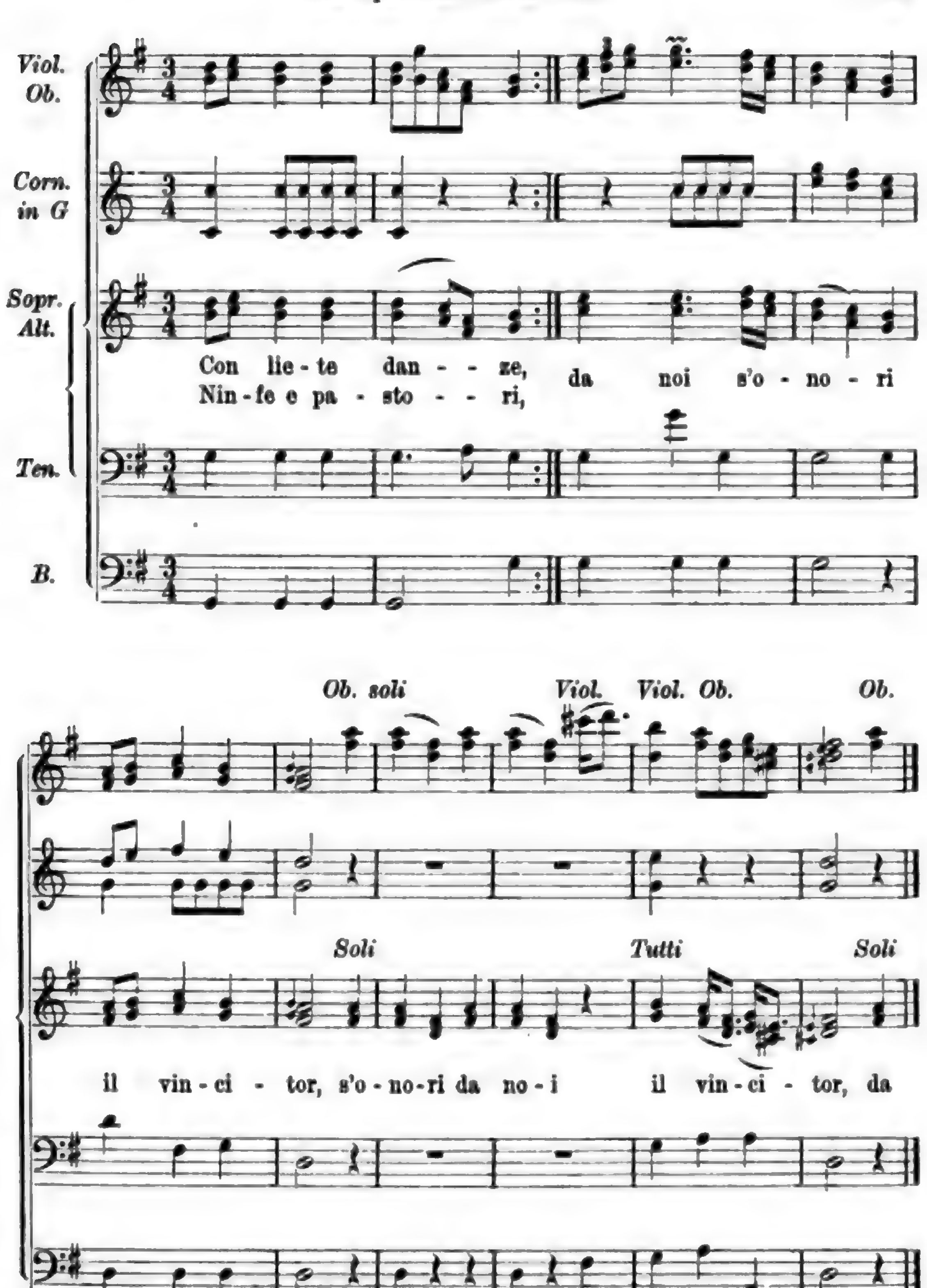
Chorscenen der Merope — Ganz auffallend ist der Schlufs des ersten Aktes der *„Merope“*, wegen der hier vorkommenden Chorszene mit Massenaufzug und Tanz. Epitide erscheint hier auf einem Triumphwagen[1]) und wird von einer grofsen Volksmasse mit einem festlichen Chor: *„Viva il grande, viva il prode“* begrüfst. Nach dessen Beendigung vermerkt die Partitur: *„siegue la sortita de' Ballerini e poi appresso Coro del Ballo“*. Dieser Chor, der mit den Worten: *„Con liete danze“* beginnt, ist als *Minuè* bezeichnet und setzt folgendermafsen ein: (s. S. 149)
Unmittelbar hieran schliefst sich ein begleitetes Rezitativ des Epitide, dem eine Seccopartie des Polifonte folgt. Die Worte: *„siegue la lotta“* zeigen, dafs nunmehr der Kampf geschildert war; leider fehlen hier in der Partitur einige Blätter. Wir erkennen nur, dafs die Szene mit einem zweiten Chor: *„Ritorni al fin“* (D-dur $^2/_4$ Viol. Ob. Corn., Allegro) abschlofs.[2])

Wir hätten also hier bereits eine jener grofsen Chorszenen vor uns, wie wir sie nach dem Muster der französischen Oper in den Stuttgarter Werken finden werden. Nur erweckt der lückenhafte Zustand der Partitur an dieser Stelle, sowie vor allem die Bemerkung:

---

[1]) Die Part. gibt an: *Piazza. Carro trionfale, sopra del quale Epitide, poi Polifonte, Trasimede e Licisco.*

[2]) Bemerkung der Part.: *Coro per finale del primo ballo.*

Digitized by Google

„Fine dell' atto primo“ am Schlufs der vorhergehenden Szene gegründeten Zweifel daran, dafs jene Chorszene schon der ursprünglichen Fassung

angehört hat; höchstwahrscheinlich ist sie für eine spätere Aufführung[1]) nachkomponiert worden. Damit stimmt auch die Tatsache überein, dafs der Text dieser Szene sich nicht in der Dichtung Zeno's findet, sondern von einem unbekannten Verfasser auf Jommelli's Veranlassung hinzugedichtet ist.

Anders liegen die Dinge mit der 2. Szene des ersten Aktes, die einen Chor und Aufzug der Messenier: *„Su, su Messenj"* enthält (D $^3/_4$ Allegro, Str., Corn.; bei den Worten: *„sospiri e preghi"* treten noch Oboen hinzu). Es folgt eine Seccopartie des Epitide und ein Arioso des Trasimede von 16 Takten, worauf der Chor wieder einsetzt. Die ganze Szene wird durch ein breites Orchesterstück abgeschlossen. Hier liegt sowohl nach der Beschaffenheit der Partitur, als auch des Textes kein Grund zum Zweifel daran vor, dafs diese Szene der ersten Fassung der Oper angehört.

Das Faktum ist interessant genug. Es bedeutet den ersten Schritt Jommelli's auf dem Wege zur Choroper. Bereits in jungen Jahren sehen wir ihn also in die Reihe derjenigen Neapolitaner eintreten, welche in der Wiederaufnahme des Chores nach französischem Muster die Rettung aus dem Verfall der einheimischen Solooper erblickten. Auch hierin war ihm Hasse vorangegangen, dessen *„Clemenza di Tito"* in der 5. Szene des 1. Aktes ebenfalls eine Chorszene bietet. Dafs Jommelli diese Neuerung zuerst in einem für eine oberitalienische Bühne bestimmten Werke gewagt hat, ist nicht ohne Bedeutung, denn gerade Oberitalien war ja das Gebiet, das sich auch in den folgenden Jahren der Verpflanzung französischer Elemente in die italienische Oper am zugänglichsten erwiesen hat — man denke nur an die Tätigkeit Pulli's für Modena und Trajetta's für Parma.

In Jommelli's Opernschaffen blieb dieser Versuch freilich zunächst vereinzelt. Erst 12 Jahre später sollte er unter der Anregung Herzog Karl's wieder zum Chore zurückkehren. Charakteristisch aber bleibt jene Szene der *„Merope"* trotzdem, denn sie lehrt deutlich, wie Jommelli bereits am Anfang seiner Tätigkeit sich mit allen damals herrschenden Richtungen vertraut zu machen bestrebte und gerade in jenen ersten Werken dem Publikum klar zu machen suchte, dafs er in der Opernkomposition wirklich Neues zu sagen habe.

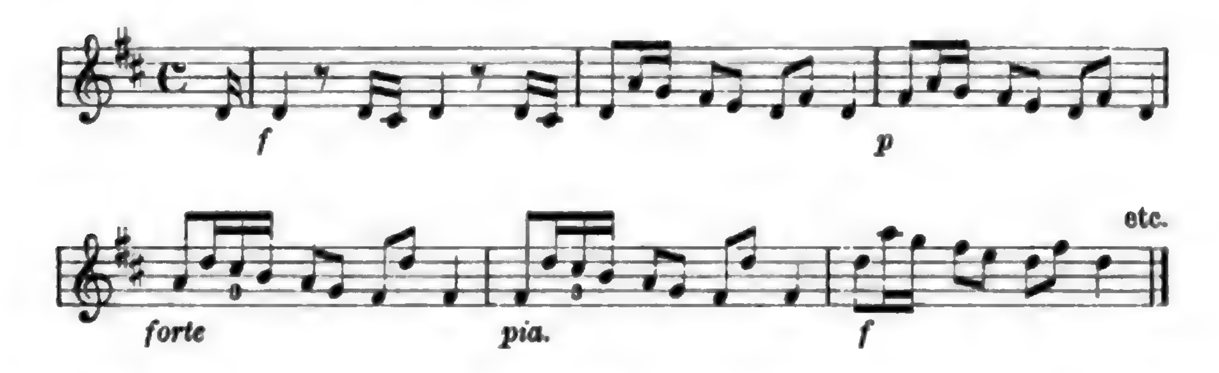
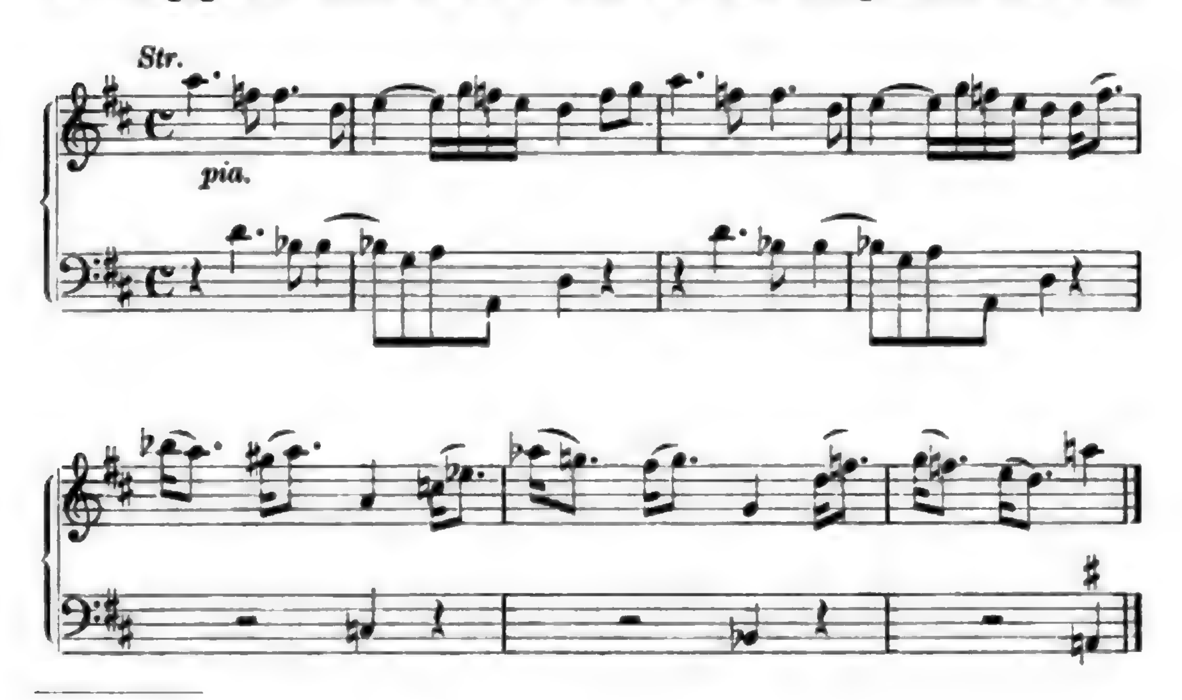
Sinfonien

Die *Sinfonien* dieser Opern zeigen dem *„Ricimero"* gegenüber keinen nennenswerten Fortschritt. Charakteristisch ist, dafs der

---

[1]) Man wird dabei an die Stuttgarter Aufführung von 1756 denken. Der Verfasser der dichterischen Zusätze wäre dann aller Wahrscheinlichkeit nach Verazi.

Digitized by Google

„Merope“ in Venedig die Sinfonie des älteren *„Astianatte“* vorangeschickt wurde, ein Verfahren, das wir auch bei Hasse und anderen Zeitgenossen wiederfinden[1]) und das klar beweist, dafs auch Jommelli in jener Zeit noch weit davon entfernt war, zwischen Sinfonie und Oper einen ideellen Zusammenhang herzustellen. Auch das Thema mit seinem ebenso geräuschvollen als nichtssagenden Gepränge und seinen Echo-Effekten:

ist typisch für die Sinfonien der damaligen Zeit. Dagegen verdient hervorgehoben zu werden, dafs in diesem Allegro, sehr im Gegensatz zu der überwiegenden Mehrzahl der Hasse'schen Sinfonien, ein ausgeprägtes zweites Thema erscheint, das nach Melodik, Harmonik und Stimmungsgehalt einen scharfen Kontrast zum Hauptthema darstellt:

[1]) Vgl. Mennicke a. a. O. 250.

Von einer weiteren Ausbeutung dieses charaktervollen Themas ist freilich nicht die Rede. In den Durchführungspartien erinnern die Jommelli'schen Sinfonien (und zwar gilt dies noch bis weit in die Stuttgarter Periode hinein) hinsichtlich der Vermeidung der Haupttonart und der Regelmäfsigkeit des symmetrischen Aufbaus durchaus an das Vorbild Hasse's. Die Vielseitigkeit des älteren Meisters geht freilich dem jüngeren ab. In erster Linie vermifst man bei ihm jenen Hasse'schen Typus, der nach Art der Fugenkomposition gearbeitet ist, vollständig. Seine Durchführungen operieren sämtlich mit Elementen des ersten Themas; da aber diese Themen meistens unergiebig sind, so kommen hier ebenso wenig charaktervolle Durchführungen heraus, wie bei den analogen Sätzen von Hasse.[1])

Rückblick

So sehr diese Opern da und dort noch das Gepräge jugendlicher Unreife und unsicheren Experimentierens tragen, so enthalten sie doch im Grofsen und Ganzen individuelle Züge genug, um darzutun, dafs Jommelli, trotz aller noch bestehenden Abhängigkeit von seinen Vorbildern, doch bereits seine eigenen Wege zu gehen entschlossen war. Die hier gemachten Fortschritte liegen nicht sowohl auf der gesanglichen, als auf der instrumentalen Seite. Unverkennbar tritt das Bestreben zu Tage, dem Orchester einen erhöhten Anteil am Stimmungsausdruck im dramatischen Sinne zu verleihen, vor allem die kritischen Momente der Handlung durch ausgedehnte freie Soloszenen hervorzuheben. Hand in Hand damit gehen die ersten Versuche einer Emanzipation von der neutralen Farbengebung des Hasse'schen Orchesters zu Gunsten besonders charakteristischer Wirkungen. Eine stärkere Individualisierung der Bläser, besonders der Oboen, wird wenigstens angestrebt, dazu gesellen sich originelle und charakteristische Klangfarbenkombinationen an den dramatischen Höhepunkten. Nach dieser Richtung geht Jommelli bereits in dieser Periode seines Schaffens über Hasse hinaus.

Auch in den Arien mehren sich die Stücke, in denen das Orchester eine wichtige Rolle spielt. In der formalen Gestaltung der Arien freilich verläfst Jommelli den Standpunkt Hasse's noch in keinem wesentlichen Punkt, wenn auch die Melodik und namentlich die Harmonik immer individueller gestaltet wird. Die Seccopartien endlich unterscheiden sich wenig von denen des „*Ricimero*“, nur die „*Merope*“ zeigt einen gewissen Fortschritt, insofern als hier an Stelle der konventionellen und oberflächlichen Arbeit in den besseren Partien ein

---

[1]) Vgl. Mennicke a. a. O. 176 f.

Digitized by Google

Streben nach ausdrucksvollerer Deklamation eintritt. Dafs Jommelli nunmehr daran ging, auch diesen für gewöhnlich arg vernachlässigten Abschnitten ein erhöhtes Mafs von Aufmerksamkeit zuzuwenden, geht aus den folgenden Opern deutlich hervor.

Die Opern von 1742—1749.

Die Opern dieses Zeitraums inaugurieren, was die Struktur im Allgemeinen anlangt, keineswegs eine neue Phase in Jommelli's künstlerischer Entwicklung. Wohl aber zeigt sich ein deutlicher Fortschritt in der Behandlung einzelner Formen. Das unausgeglichene Wesen der früheren Werke, in denen Konventionelles neben Individuellem, Elemente aus der älteren Kunst neben Versuchen zur Herausbildung eines eigenen Stils unvermittelt nebeneinander standen, wird hier abgestreift. Am Ende dieser Periode ist Jommelli's eigener Opernstil, soweit er die Solooper betrifft, fertig ausgebildet. Allgemeines.

Dieser persönliche Stil, dieser charaktervolle, gelegentlich bis ans Herbe streifende Ton, trat uns schon in den besten Nummern des „*Astianatte*" entgegen. Hier aber offenbart er sich mit zunehmender Intensivität; ja bereits mehren sich die Versuche, an Realismus des Ausdrucks in besonders kritischen Momenten Hasse womöglich noch zu überbieten.

Die Erkenntnis, dafs das Haupthindernis einer wirksamen Regeneration der Oper in den Texten und ihrer Scheidung nach „Voll- und Halbmusik" lag,[1]) scheint damals zuerst, wenn auch zunächst nur instinktiv, in Jommelli's Seele aufgedämmert zu sein. Das geht aus seiner Behandlung der Seccopartien hervor. Nicht als ob jetzt schon, wie in Stuttgart, sein Bestreben dahin gegangen wäre, die Zahl und Ausdehnung dieser Rezitative zu beschränken und sie durch das Accompagnato zu ersetzen, wenngleich auch hier ein gewisser Fortschritt nicht zu verkennen ist.[2]) Wohl aber läfst sich zum ersten Male die Beobachtung machen, dafs Jommelli mit kritischen Das Secco.

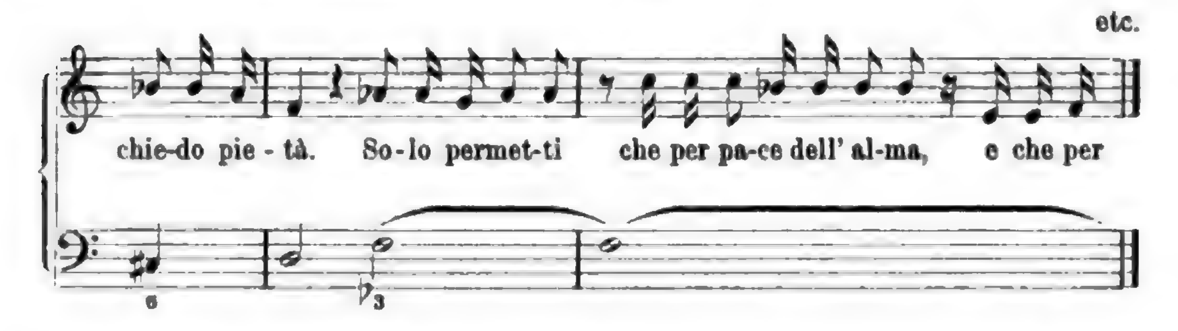
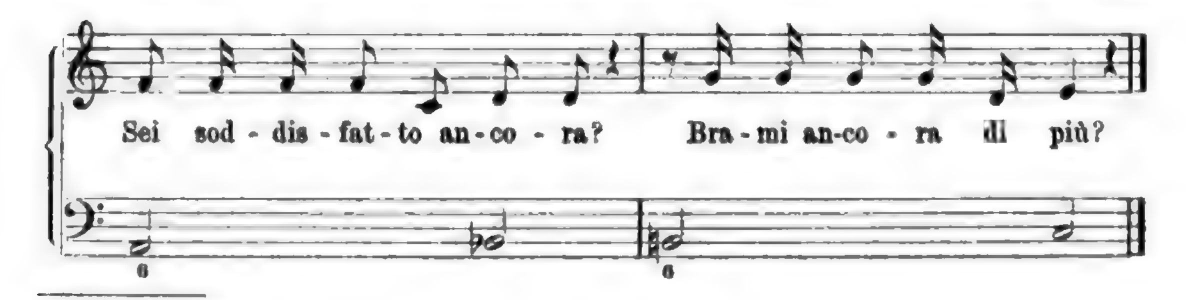
---

[1]) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrb. Peters 1901, 50f.

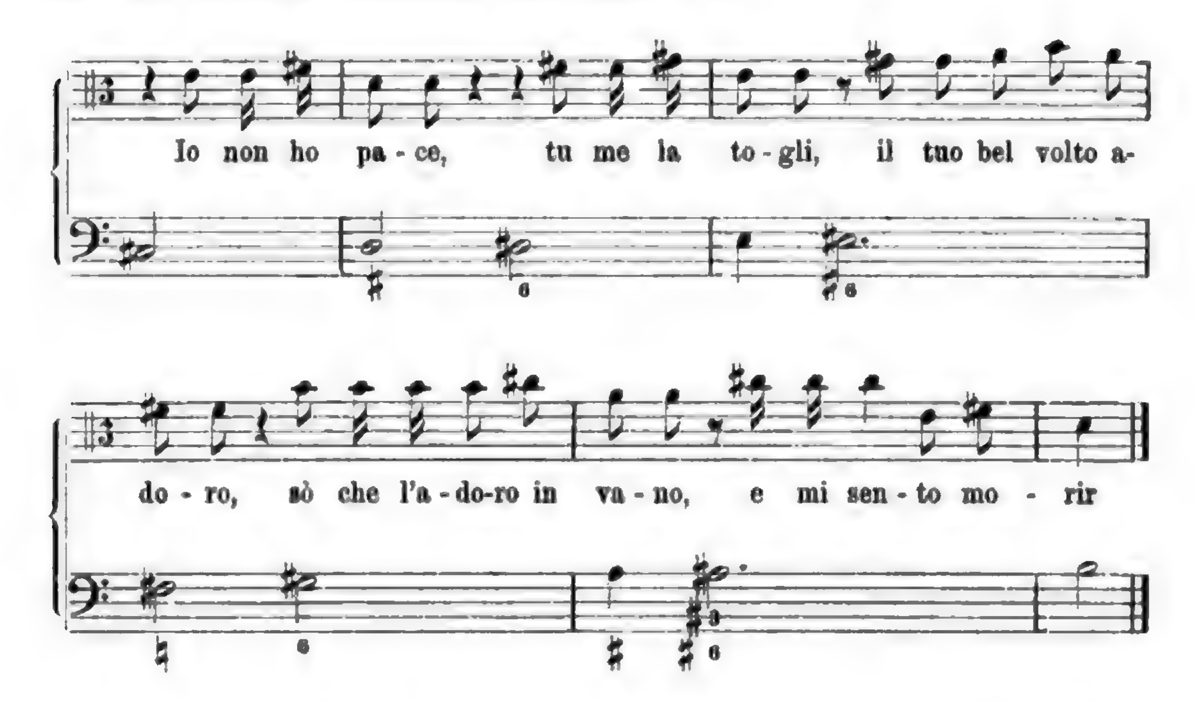
[2]) Der *Ciro riconosciuto* z. B. enthält 6 accompagnierte Rezitative gegenüber den 2 des *Ricimero*.

Digitized by Google

Augen an seine Texte herantritt und den Versuch macht, diese „musikfeindlichen“ Dialoge nach Möglichkeit zu kürzen. Instruktive Beispiele dafür liefert der *„Demofoonte“*. Hier läfst Jommelli III 2 den pessimistischen Ergufs des Timante über die Unvollkommenheit des menschlichen Lebens (*„Perchè bramar la vita?“* bis *„allor si muore“*) bei Metastasio in der Komposition einfach weg. Ebenso hat er die 9. Szene desselben Aktes in stark verkürzter Form komponiert. Es sind die ersten Versuche jener einschneidenden Kritik Jommelli's an seinen Texten, die für sein späteres Schaffen so wichtig werden sollte. Immerhin ist es in dieser Periode noch bei einzelnen Ansätzen geblieben; die Zeit, da Jommelli seinen Dichter systematisch unter seine Kontrole nahm, sollte erst in Stuttgart anbrechen. Vorerst beschränkte er sich im Wesentlichen darauf, das dramatische Interesse seines Publikums auch in den Seccopartien durch eine bemerkenswerte Steigerung des deklamatorischen Ausdrucks zu fesseln.

Die *Seccorezitative* dieser Opern fallen durch eine exzeptionelle Führung der Harmonik auf. An besonders erregten Stellen des Dialogs moduliert Jommelli nach den entlegensten Tonarten.[1]) Kühne harmonische Rückungen tauchen auf (Tito M. III 5):

Namentlich aber weifs Jommelli durch chromatisch aufsteigende Bässe einen ganz eigentümlich drängenden und eindringlichen Ton anzuschlagen. Dabei wird im Gesang eine Phrase sequenzenartig auf einer höheren Tonstufe entweder einfach wiederholt, wie im Tito Manlio I 10:

[1]) So werden Tito Manlio I 6 *Gis*- und *Es*-*moll* berührt.

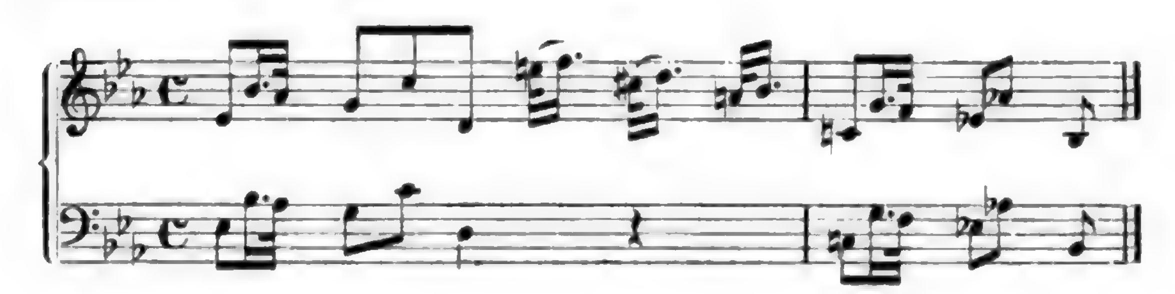
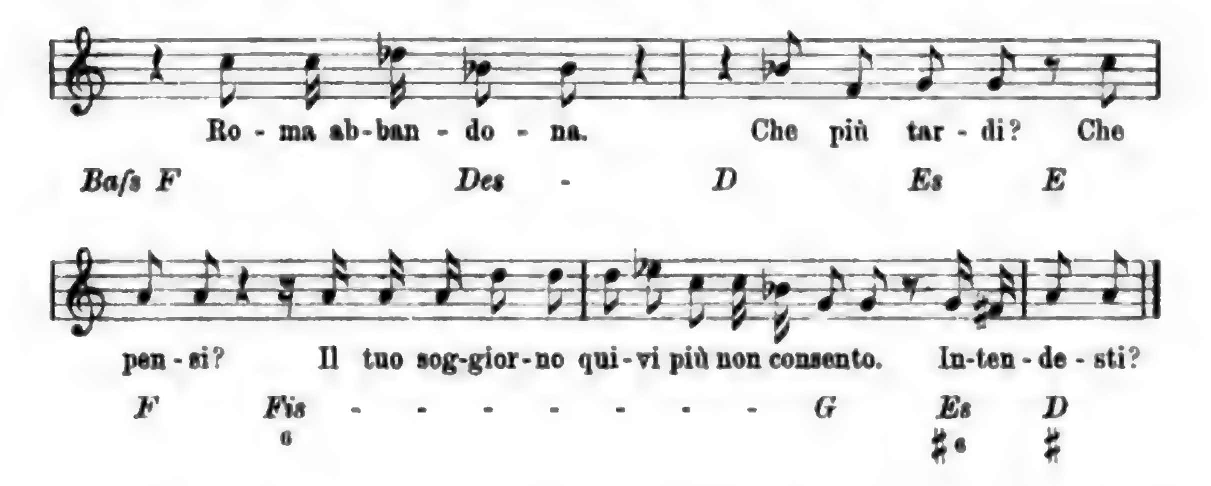
Digitized by Google

oder mit leichten Varianten wie Demof. I 5:

Derartige Stellen, deren beredte Pausen in sinngemäfser Weise auszufüllen an den Feinsinn des Cembalisten dankbare Anforderungen stellte, treten mit Vorliebe da auf, wo der Redende seiner inneren Erregung in kurz abgerissenen Sätzen, vor allem in Fragen, Luft macht, vgl. Demof. II 2: *„Ma tu mi guardi, o padre? tu impallidisci? Ah, lo conosco!“* und III 5: *„In che peccò? perchè lo sdegni?“* Ähnliche Beispiele liefsen sich noch in grofser Anzahl beibringen. Sie zeigen klar, dafs es Jommelli nunmehr auch mit diesen, in früherer Zeit so stiefmütterlich bedachten Partien ernst zu nehmen begann. Natürlich darf man solche Beispiele, wie die angeführten, nicht in allen Seccopartien dieser Werke suchen. Alle diejenigen, die rein geschäftsmäfsig berichten (und das sind auch in diesen Opern noch mitunter ganze Szenenreihen), tun es in der hergebrachten, meist ziemlich ausdruckslosen Art; immerhin aber treten an den Höhepunkten der Erregung auch im Secco Partien auf, die beweisen, dafs Jommelli keineswegs gewillt war, durch grundsätzliche Vernachlässigung dieser Abschnitte der Konversationslust des Opernpublikums[1]) Vorschub zu leisten.

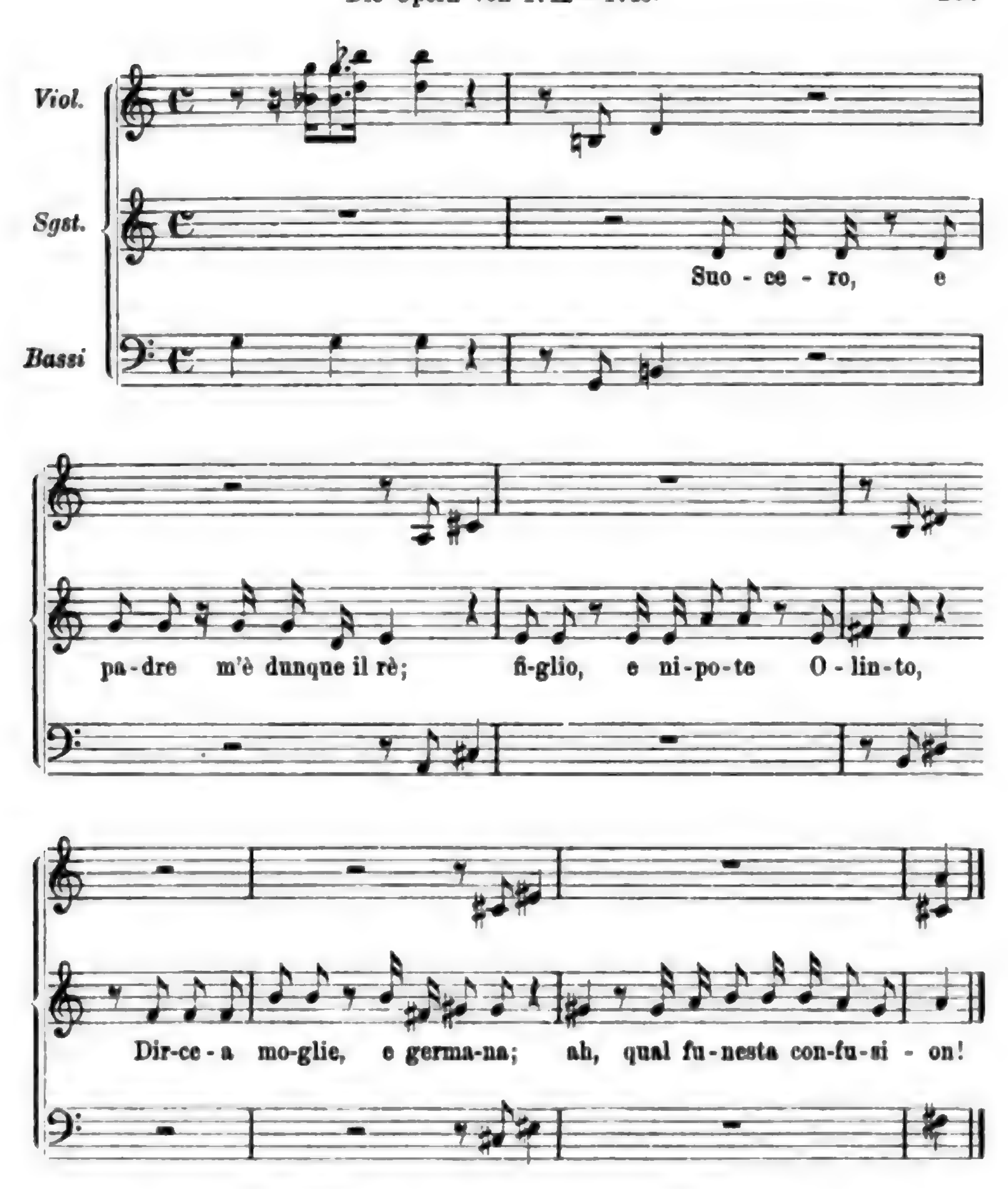
Die Hauptträger des erhöhten dramatischen Gefühlsausdrucks sind auch jetzt die freien *Accompagnato-Szenen*, unter denen wiederum die *Lamento-* und die *Geisterszenen* den obersten Rang einnehmen. Accompagnato-Szenen

[1]) S. o. S. 122.

Digitized by Google

Von dem bereits in den vorhergehenden Opern befolgten Prinzip, den Stimmungsgehalt einer ganzen derartigen Szene in ein immer wiederkehrendes Orchestermotiv zusammenzufassen, ist Jommelli in der Mehrzahl der Fälle auch jetzt nicht abgegangen. Nur sind diese Motive prägnanter und ausdrucksvoller geworden. Sie beschränken sich nicht mehr auf äuſserliche Tonmalerei, sondern greifen auf den dramatisch-psychologischen Untergrund der ganzen Situation hinab. Szenen, wie die erwähnte der Andromaca im *„Astianatte"*, werden jetzt häufiger. Da tritt z. B. in der hochpathetischen Szene der *„Semiramide"* (III 7), wo Nino den Entschluſs zum Tode faſst, folgendes heroische Unisonomotiv[1]) im Streichorchester auf:

Aber auch die Singstimme erhebt sich zu gesteigertem deklamatorischem Ausdruck. Die chromatische Baſsführung, die wir schon beim Secco kennen lernten, erscheint auch hier (T. M. I 1):

Wie weit Jommelli bereits in diesen Opern im Streben nach charakteristischem Ausdrucke in solchen freien Partien geht, zeigen z. B. die kühnen Dreiklangsfolgen im Rezitativ des Timante (Demof. III 4):

[1]) Solche Unisoni liebt auch Hasse, vgl. dessen *Artaserse* II 8.

Digitized by Google

Weit wichtiger aber, als diese Fortschritte in einzelnen Punkten, ist der Wandel, der in der gesamten Stellung dieser Accompagnato-Szenen innerhalb des Dramas vor sich geht. In den früheren Opern waren sie nach Inhalt und Umfang meist bescheiden gehalten; man erkennt sehr deutlich, dafs der Komponist damals noch den Schwerpunkt der ganzen Szene auf die folgende Arie verlegte. Denn eine solche folgt in jenen Opern fast immer. Ausnahmen, wie sie uns in den angeführten Beispielen entgegentraten, vermögen nur die Regel

Digitized by Google

zu bestätigen, dafs die Accompagnati nur einen vorbereitenden Charakter trugen und das Hauptinteresse, ganz im Sinne der älteren Neapolitaner, dem Ariengesang zugewandt war.

Rezitativ und Arie

Dieses Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie erfährt in dieser Periode allmälich eine gründliche Wandlung. Von Werk zu Werk befestigte sich in Jommelli die Erkenntnis, dafs gerade die freie Form des Accompagnato sich zum Hauptträger der dramatischen Entwicklung in der Oper in weit höherem Grade eigne, als die Arie, und dafs somit ein Künstler, der in der Oper das Drama wieder heraus arbeiten wollte, gerade hier einzusetzen habe. Seine Accompagnati beginnen in diesen Opern, wie an äufserem Umfang, so auch an Intensität des Ausdrucks mächtig zu wachsen; mehr und mehr neigt sich der Schwerpunkt des Interesses ihnen und nicht mehr den Arien zu, die gelegentlich sogar ganz wegbleiben, so dafs vollständig freie, „durchkomponierte" Soloszenen entstehen.

Die „*Semiramide*" vertritt in dieser Beziehung noch durchaus die ältere Praxis. Die beiden Turiner Opern gehen schon einen beträchtlichen Schritt weiter, wenn auch hier noch der Schwerpunkt auf der

Ciro III 3

dem Rezitativ folgenden Arie beruht. Im „*Ciro*" findet sich III 3 bereits eine voll ausgeführte Accompagnatoszene ohne nachfolgende Arie. Mandane, von Gewissensqualen gefoltert, klagt sich der Schuld an dem vermeintlichen Tode ihres Sohnes Cyrus an und glaubt seinen blutigen Schatten aufsteigen zu sehen. Sie ruft die Blitze des Himmels auf ihr schuldiges Haupt herab und bittet die Götter, dem Sohne den Fehltritt der Mutter zu verzeihen. Die Szene beginnt mit einem freien Accompagnato der Streicher, das unter beständigem Tempowechsel einen immer erregteren Charakter annimmt, bis schliefslich beim Erscheinen des Geisterbildes mit jähem Kontrast ein cavatinenartiges Larghetto mit Hörnersoli einsetzt. Darnach beginnt das erregte Streichorchester von Neuem, die von Mandane beschworenen „*fulmini*" tonmalerisch darstellend. Darauf abermals plötzlicher Stimmungswechsel: bei der Anrufung der „*clementi Numi del Ciel*" erscheinen die traditionellen weihevollen Violinenakkorde. Der letzte Teil der Szene verläuft allerdings wieder im Secco; immerhin aber haben wir hier den ersten uns bekannten Versuch Jommelli's vor uns, eine ganze Szene unter Emanzipation von aller herkömmlichen Form frei durchzukomponieren. Die unmittelbare Vorstufe dazu bildet die in eine Arie ausmündende Szene des Tito (III 10), wo der Held die Hinrichtung seines Sohnes zu hören glaubt. Der Höhepunkt dieses breit ausgesponnenen und dramatisch überaus wirksamen Abschnitts,

Digitized by Google

der durch eine charakteristische Instrumentation (Str., Ob., Trombe lunghe und Corn. c. sord.) ausgezeichnet ist, tritt ein mit dem Moment, wo Tito seinen Sohn unter Begleitung der Liktoren *„al suono de' flebili stromenti“* zum Richtplatz führen sieht. Hier stimmt das genannte Bläserorchester einen förmlichen Trauermarsch in *Es-dur* an.[1])

Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung innerhalb dieser Opernreihe in der grofsen Schlufsszene der *„Didone“* von 1746 *(„Ah che dissi infelice“)*. Dieser Lamento vollzieht sich durchaus im Accompagnato mit interkalierten Ariosi. Die äufserliche Tonmalerei des Palastbrandes dient als wirksame Folie für die folgende Schilderung von Didos' Seelenqualen, die in höchster Erregung die ganze Szene zum Abschlufs führt. In dem ganzen Stück findet sich von Konvention und Schablone keine Spur; Alles entwickelt sich in vollkommen freier Führung aus dem Fortschreiten der dramatischen Situation heraus. Wie anders wirkt diese ergreifende Schlufspartie gegenüber den stereotypen Schlufs-Cori der früheren Opern mit ihrem nichtssagenden Prunk! Derartige Szenen bilden die direkten Vorläufer der grofsen Stuttgarter dramatischen Orchestergemälde. Die Gepflogenheit Hasse's, mit solchen Accompagnati einzelne Akte, ja ganze Opern zu schliefsen,[2]) wird seit 1743 auch von Jommelli mehr und mehr zum Prinzip erhoben. Schlufsszene der Didone

Immerhin aber treten derartige fortgeschrittene Szenen vorerst nur da auf, wo die Dichtung von selbst dazu auffordert oder bereits von der älteren Tradition vorgebildete Szenentypen, wie die des Lamento und der Ombra-Szene vorliegen. Der Gedanke, auch andere Szenen in derselben Weise auszuarbeiten, liegt Jommelli in diesen Opern noch fern. Das zeigt deutlich der *„Demofoonte“*, der in seiner ersten Fassung überhaupt nur zwei Accompagnatostücke kleineren Umfangs aufweist,[3]) während die spätere Stuttgarter Bearbeitung desselben Textes in der Verwendung solcher Szenen unter Jommelli's sämtlichen Opern an erster Stelle steht.

Den Grundstock des diese Szenen begleitenden Orchesters bilden nach wie vor die Streicher. Dabei tritt die schon erwähnte[4]) charakteristische Verwendung der zweiten Violine wiederum hervor, so in Das begleitende Orchester

[1]) Über die Verwendung dieser Tonart s. unten.

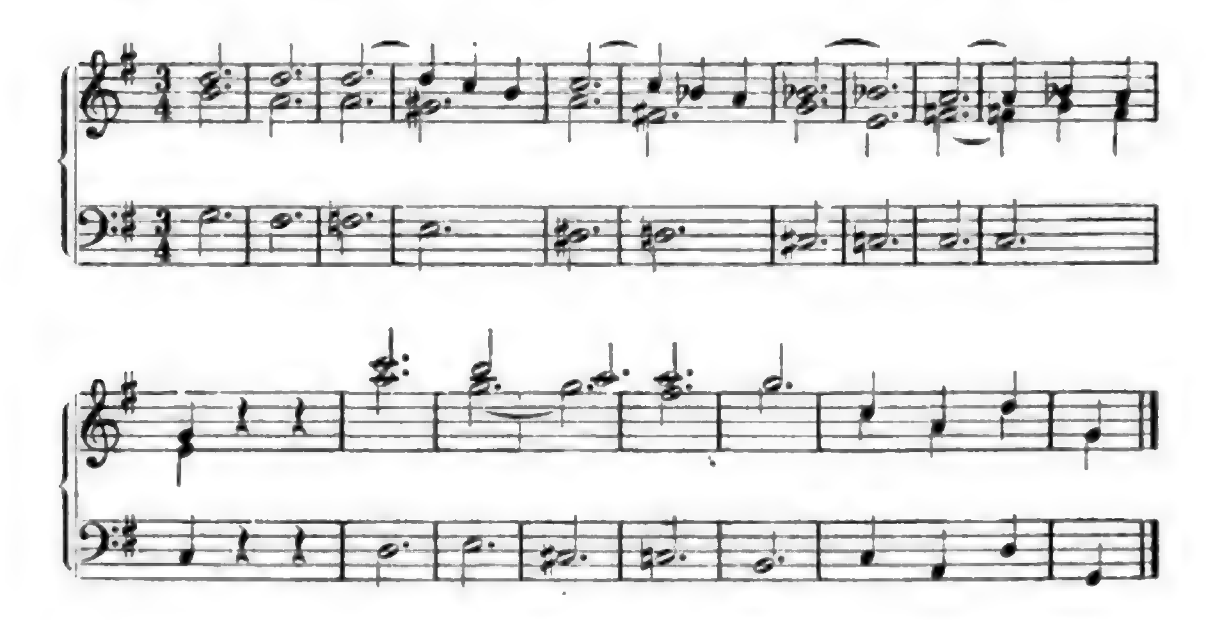
[2]) S. o. S. 121.

[3]) II 11 und III 4. Die der oben angeführten Partie des *Tito Manlio* analoge Situation III 6 wird hier in einer Arie *Odo il suono dei queruli accenti* musikalisch geschildert.

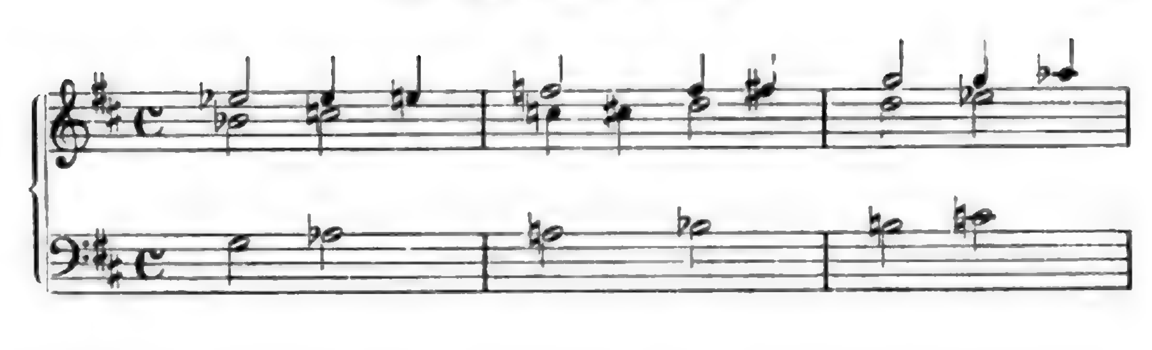
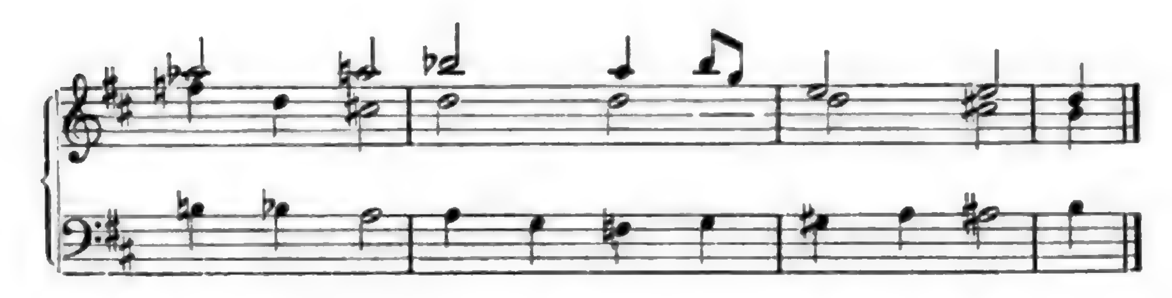
[4]) S. o. S. 143.

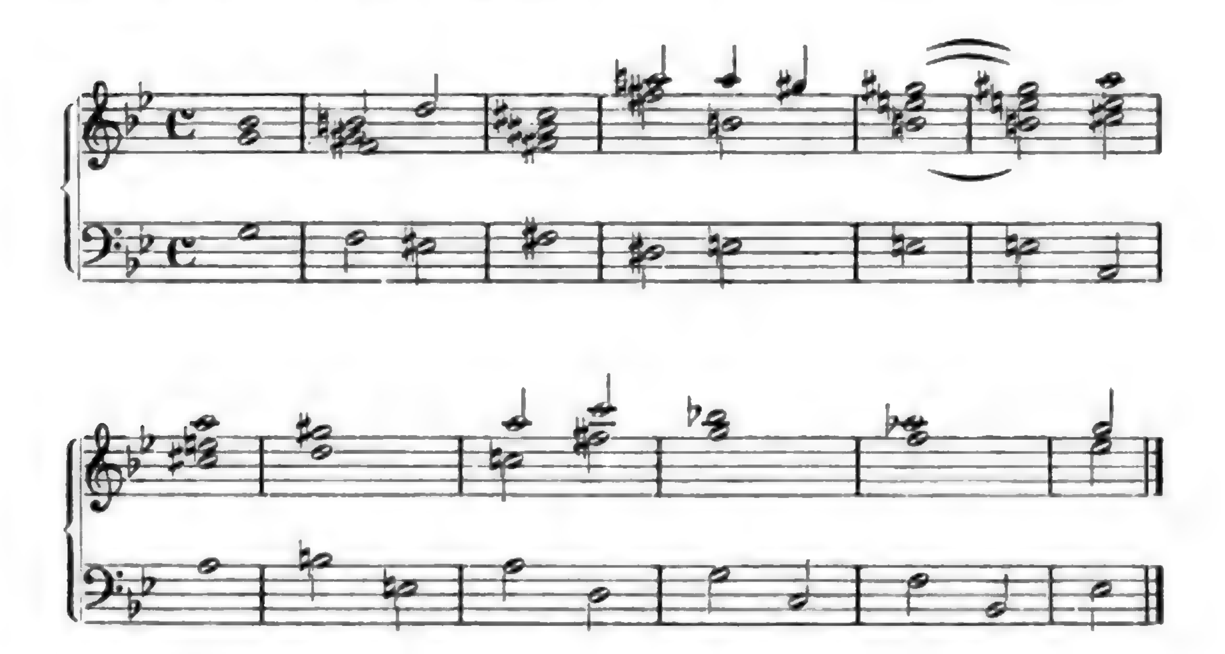
Digitized by Google

der Szene des Astiage Ciro I 8, wo bei den Worten *„sciolto dal suo timor“* die zweite Geige in einer durchgehenden Figur die hoffnungsvolle Stimmung des Königs schildert. In den Geister- und ähnlichen Szenen treten die Bläser ebenfalls in bezeichnender Weise auf, sei es mit Soli (wie T. M. II 13 Oboen und Hörner; Ciro III Hörner), oder als selbständige Gruppe, wie in der bereits angeführten Szene T. M. III 10. Aus der einen *„trompette du jugement dernier“*, von der de Brosses spricht,[1]) wird also hier unter Jommelli's Händen bereits ein ganzer Bläserchor, der von nun an in den verschiedensten Klangkombinationen jene schauerlichen Visionen begleitet.

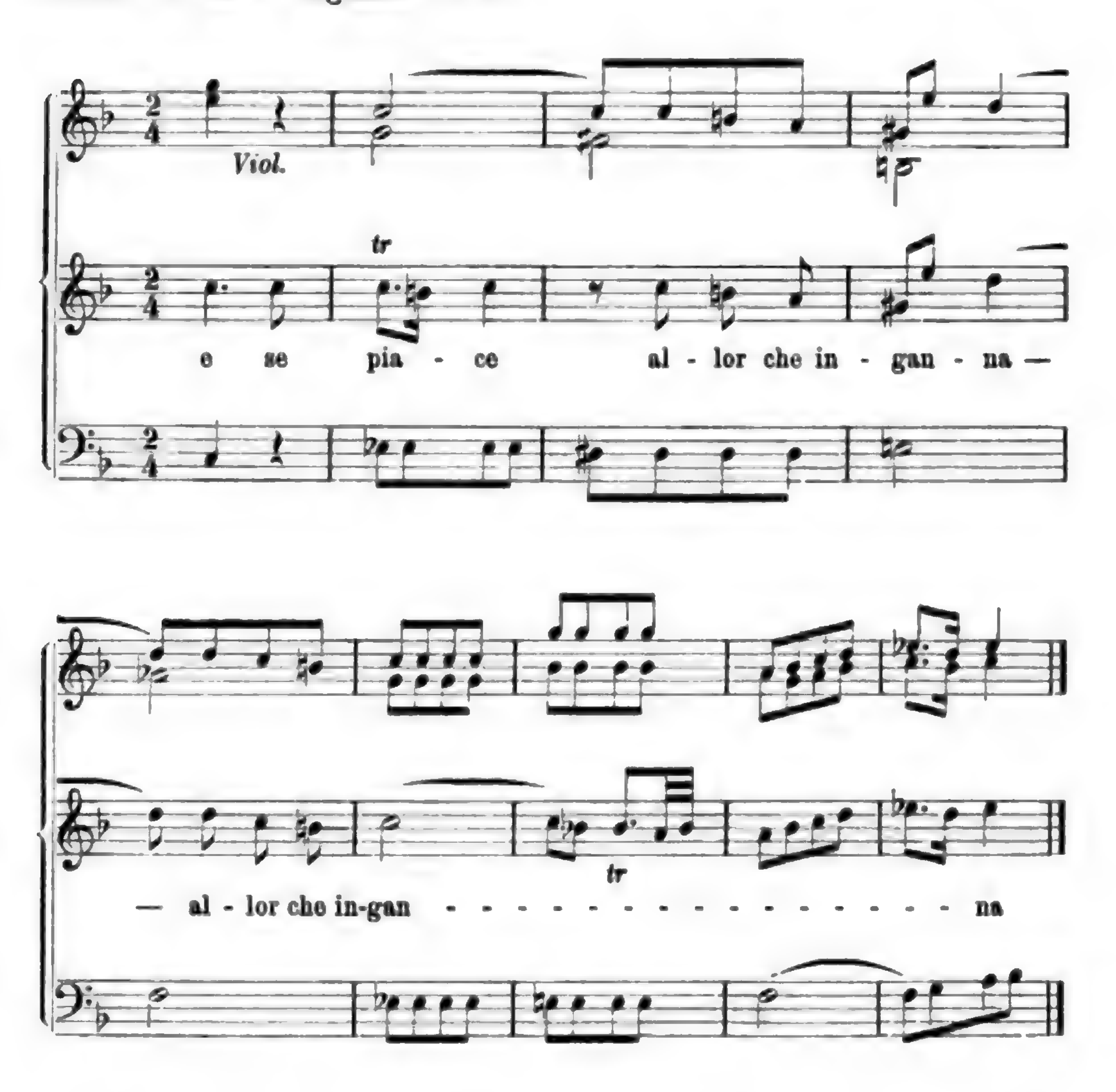
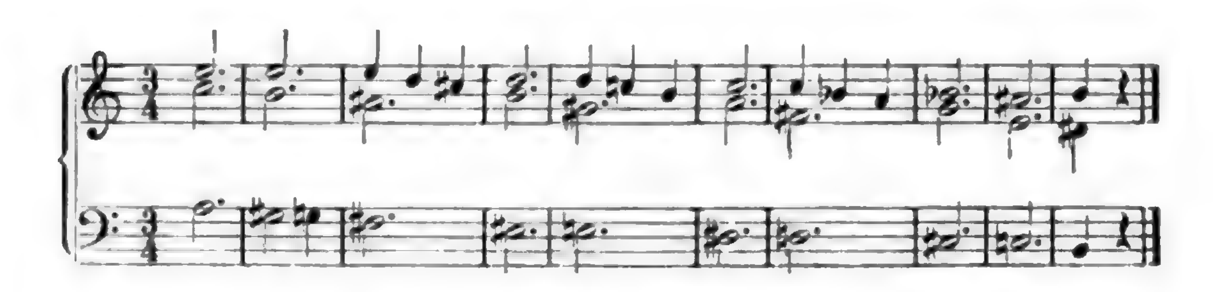
Arien Die Struktur der *Arien* ist im Grofsen und Ganzen dieselbe geblieben, wie früher. Der Fortschritt liegt hier in der Vertiefung des musikalischen Ausdrucks, vor allem nach der Seite der Harmonik und Rhythmik, sowie der Instrumentation. Die Mittelsätze sind noch in vielen Fällen, zumal in den beiden *„Semiramiden“*, überaus kurz und unbedeutend und benützen nach der Art Hasse's das motivische Material der Hauptsätze. Aber daneben tritt jener modernere, harmonisch vertiefte Typus in verstärktem Mafse hervor. Das modulatorische Wesen dieser Sätze erfährt schon in der *„Semiramide“* eine ungeahnte Steigerung, wie in Ninos Arie: *„Tu sai che il mio core“* I 4:

mit absteigenden und in der Arie des Cambise: *„Dammi, o sposa, un solo amplesso“* im Ciro III 9:

[1]) S. o. S. 122, A. 2.

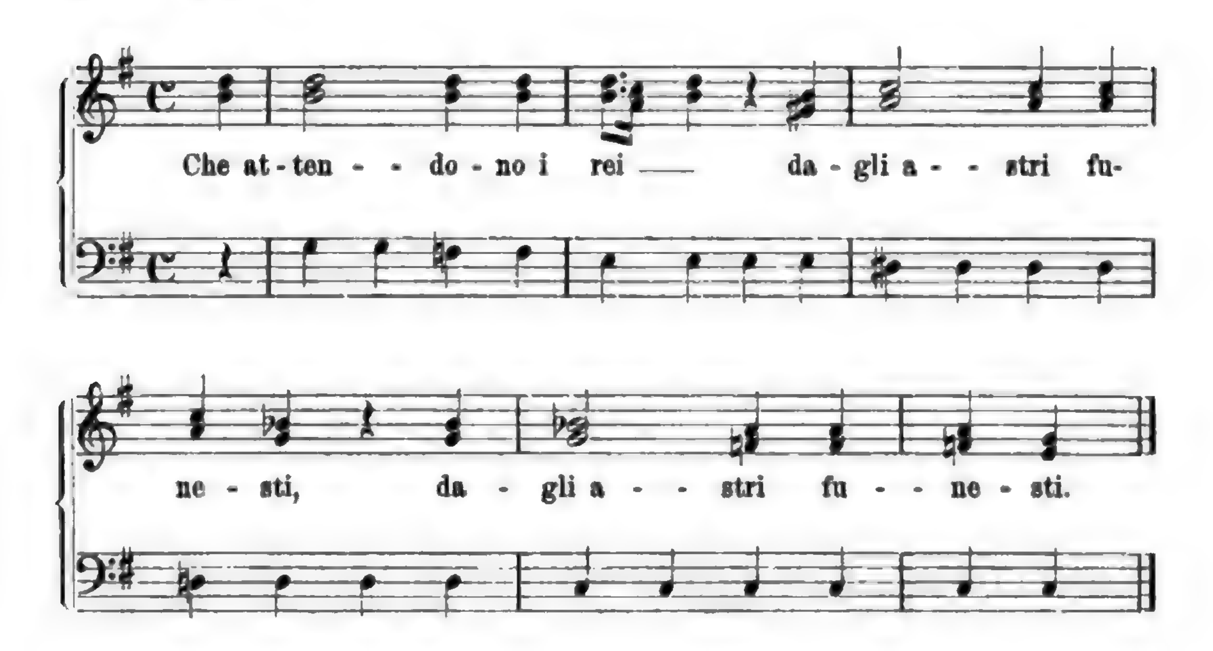
Digitized by Google

mit aufsteigenden Bässen.[1])

Als neues Element tritt in diesen Partien zu der Chromatik noch die Enharmonik hinzu, die zumeist aufserordentlich kühne Bildungen hervorruft. Man vergleiche z. B. Nino's Arie: *„Già che armata“* Sem. III 2 mit folgendem Gang: Enharmonik

[1]) Hier und in den folgenden Beispielen ist Jommelli's eigene Notierung der Accidentalen beibehalten.

Digitized by Google

Die Arie der Tamiri *„Ei d'amor quasi delira"* (Sem. ric. I 12) enthält im M.-S. folgende Partie:

Im Mittelsatz der Arie des Lucio *„Se al rigore della sorte"* (T. M. II 9) findet sich dieser Passus:

Digitized by Google

In diesen und ähnlichen Beispielen sind es die Textworte, die Jommelli zu diesen Bildungen veranlassen; man vergleiche dazu noch die charakteristische Stelle aus dem M.-S. des Duettes *„La destra ti chiedo“* (Dem. II 11):



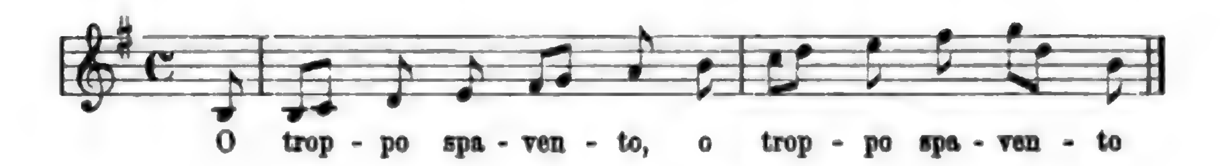
Aber auch die Hauptsätze der Arien zeigen manchen Fortschritt. Gleichnisarien
Am meisten tragen noch diejenigen den Stempel der Konvention, die, an ein bestimmtes poetisches Bild anknüpfend, vorwiegend tonmalerische Zwecke verfolgen.[1]) Vor allem spielt der traditionelle Seesturm mit all seinen Begleiterscheinungen, wie Windsbraut, Schiffbruch usw., in diesen Opern noch eine große Rolle; auch die in Trommelbässen festgehaltenen Orgelpunkte, über denen sich unter großer dynamischer Steigerung ein tonmalerisches Motiv in die Höhe ringt, kehren getreulich wieder (Sem. ric. II 14; Ciro ric. II 7). In derartigen Stücken, die stets eine große Gesangsbravour entfalten und in umfangreichen Koloraturen auf charakteristische Worte, wie *mare*, *procella*, *vento*, auch die Singstimme ausgiebig an den Tonmalereien teilnehmen lassen, erscheinen die großen Sprünge Scarlatti's, sowie kolossale Skalengänge, welche, anfänglich tonmalerischen Zwecken dienend, bald auch zur Wiedergabe der mannigfaltigsten Affekte verwandt werden. Man vergleiche die Arie T. M. III 8:

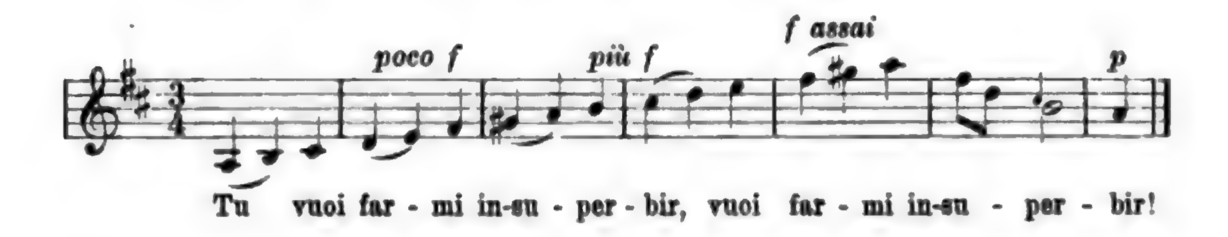
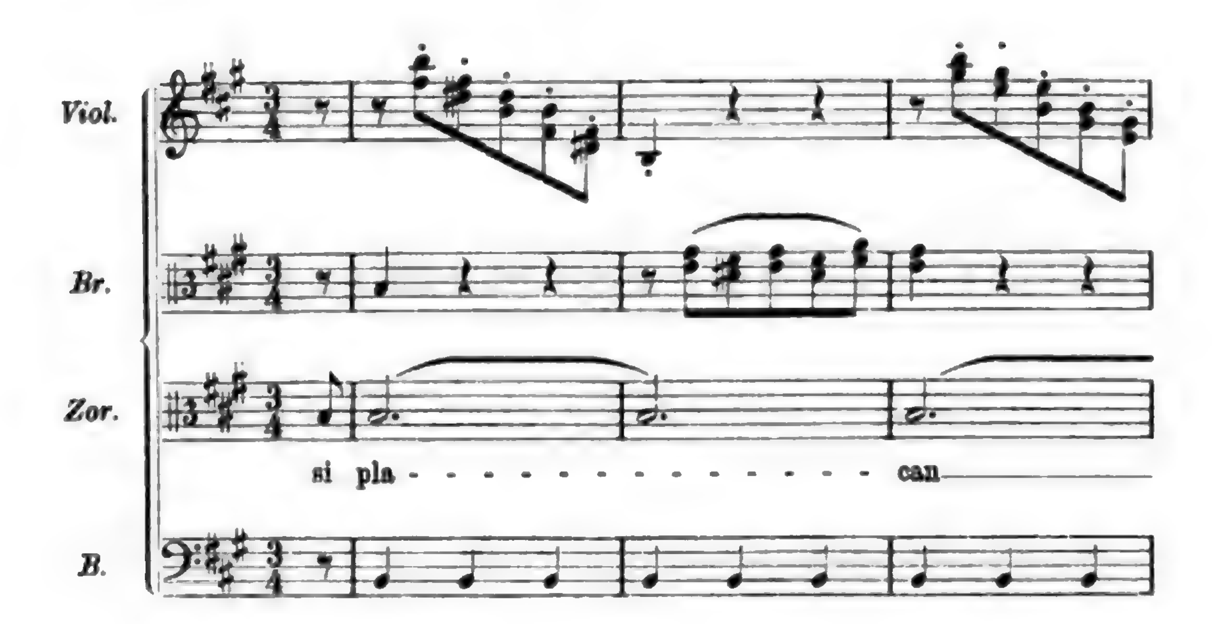
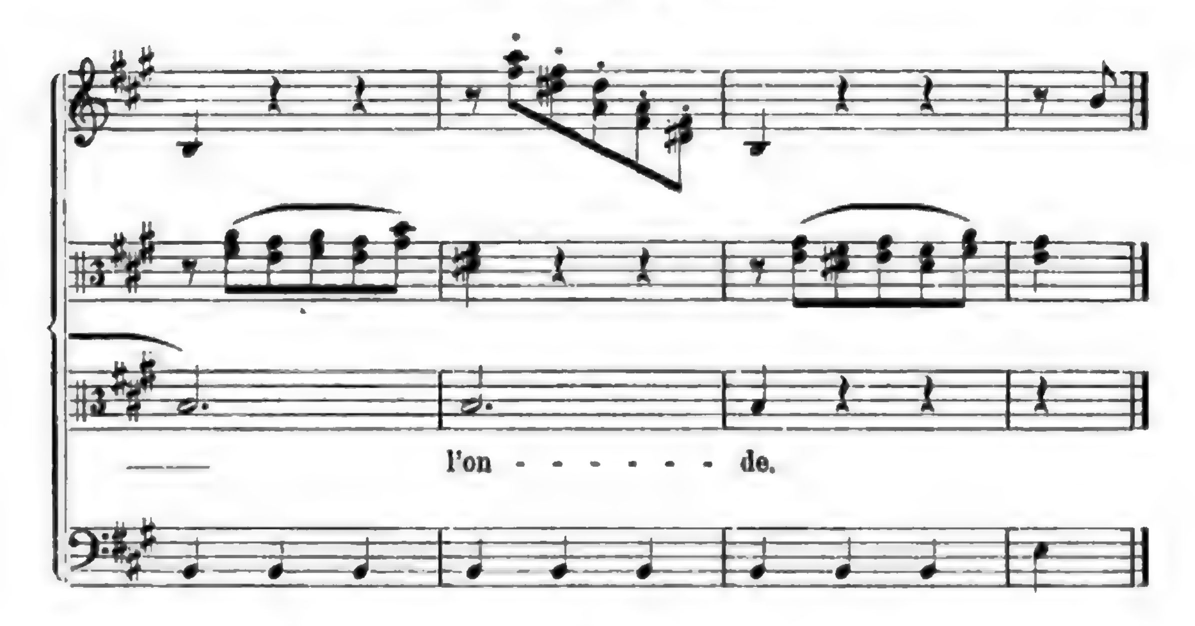
---

[1]) *„Arie d'ostinazione“* nennt sie St. Non, vgl. Neapel und Sizilien (Gotha 1790) II 98, mit dem Bemerken, sie seien Leo's besondere Stärke gewesen, s. o. S. 119.

12*

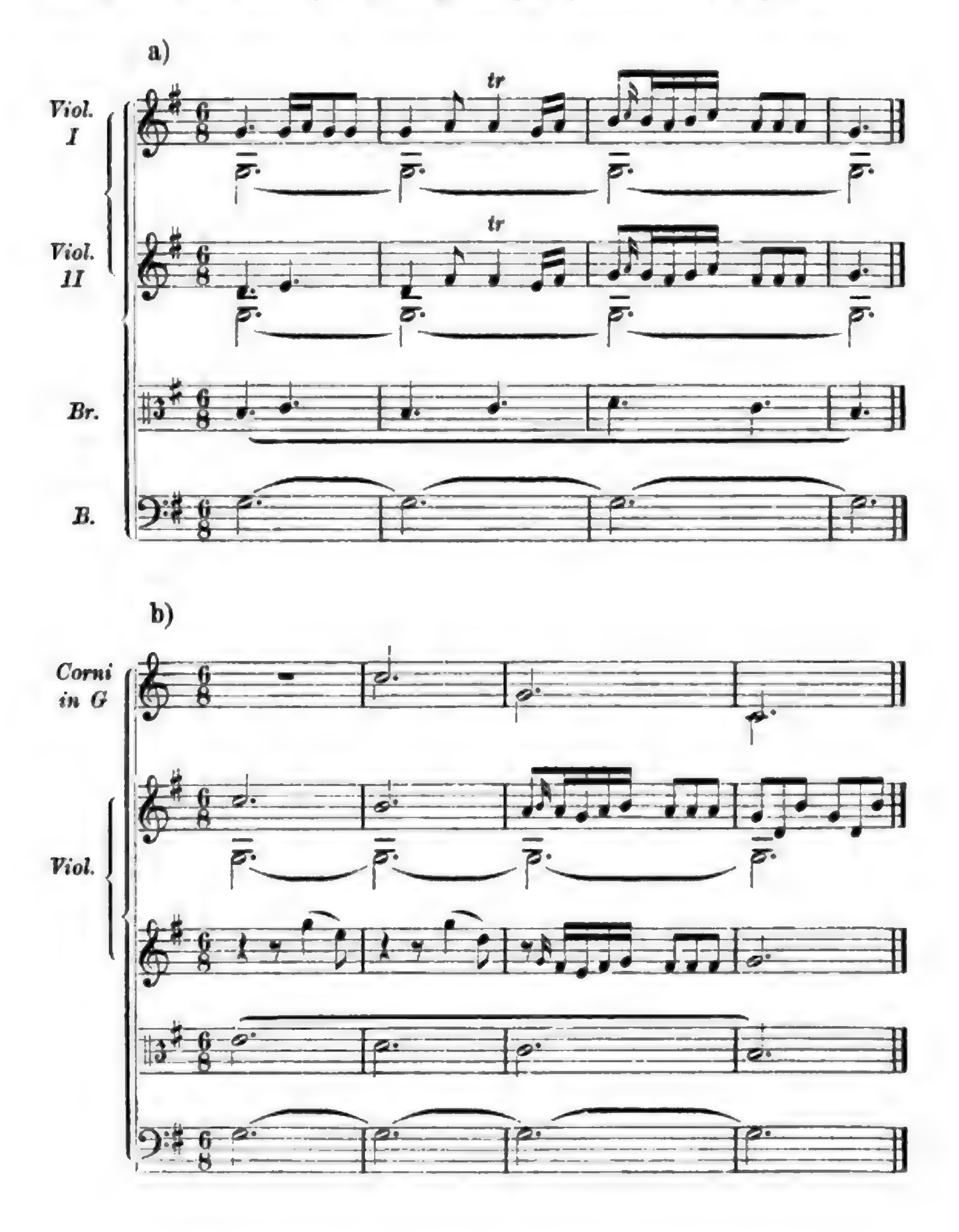
Digitized by Google



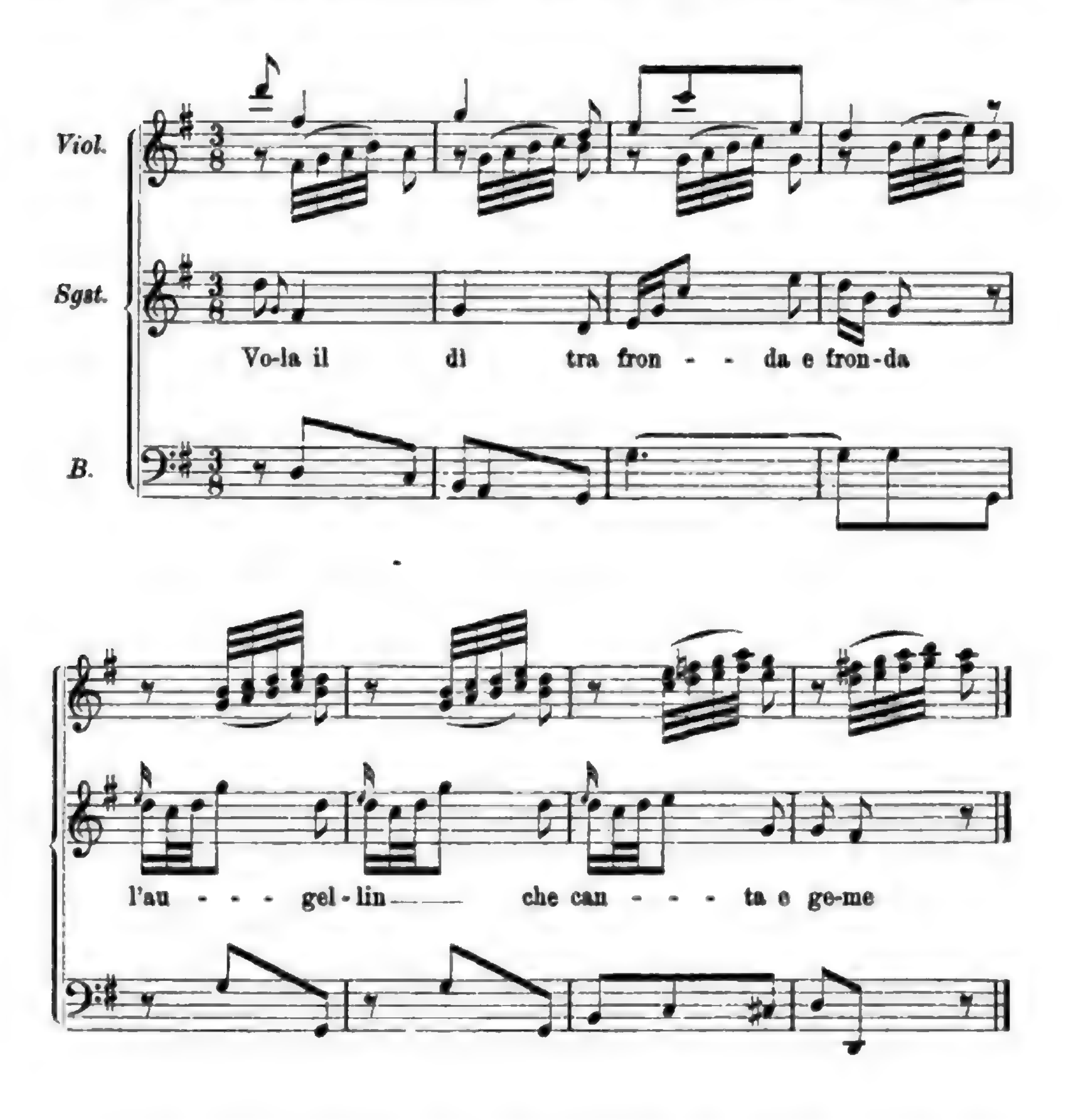
oder die Partie in der Arie der Tamiri (Sem. ric. I 5), die auch wegen der Dynamik von Interesse ist:

Aber Jommelli begnügt sich bereits hier nicht mehr mit allgemein gehaltenen tonmalerischen Schilderungen, sondern geht, vor allem mit Zuhilfenahme des Orchesters, ins Detail. So schildert er z. B. in der Sturm-Arie des Zoroastro *„In alto mare scosso"* (Sem. II 4) die allmäliche Beruhigung der Wellen in folgender Weise:

Digitized by Google

und in Ircano's Arie *„Talor se il vento freme“* (Sem. ric. I 14) die geängstigten Stimmen der *smarrite belve* im Orchester:

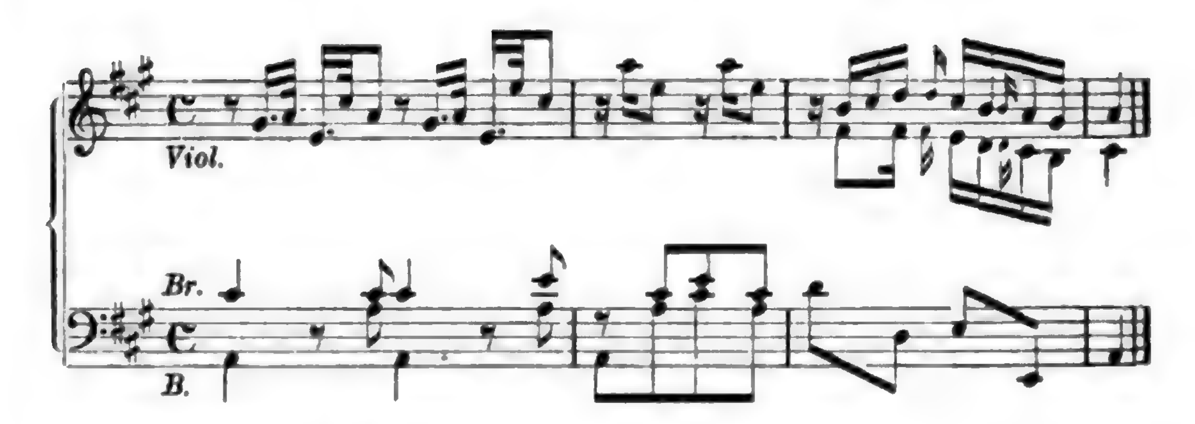
Dafs Jommelli derartige Gleichnisarien, die seiner virtuosen Behandlung des Orchesters einen weiten Spielraum boten, damals noch besonders ans Herz gewachsen waren, beweist die Tatsache, dafs er unbedenklich eine solche Arie, die in einer früheren Oper Erfolg gehabt hatte, in eine spätere übernahm. Namentlich der *„Ciro“* liefert dafür instruktive Beispiele. Hier ist III 8 die Arie *„Il pastor se torna Aprile“* aus der Sem. riconosciuta II 6 eingeschoben und dem Arpago in den Mund gelegt, trotzdem sie gerade an dieser Stelle sehr wenig am Platze ist. In der 7. Szene des 2. Aktes in derselben Oper läfst Jommelli die hier von Metastasio eingefügte Arie *„Cauto guerrier pugnando“* unkomponiert und schiebt dafür die Arie *„Varca il mar di sponda in sponda“* aus Metastasio's *„Galatea“* ein, die ebenfalls einen ganz anderen Gedankengang enthält. Das Motiv zu diesen Einschiebungen, welche auf die dramatische Entwicklung durchaus keine Rücksicht nehmen, liegt klar zu Tage: es handelt sich beide Male um Gleichnisse, die der neapolitanischen Operndichtung ganz besonders geläufig waren und hier aufserdem noch dem Komponisten wirksame Kontraste an die Hand gaben: im ersten Fall der Hirte, der im Frühling die Herde auf die Weide treibt und der Schiffer, der sich

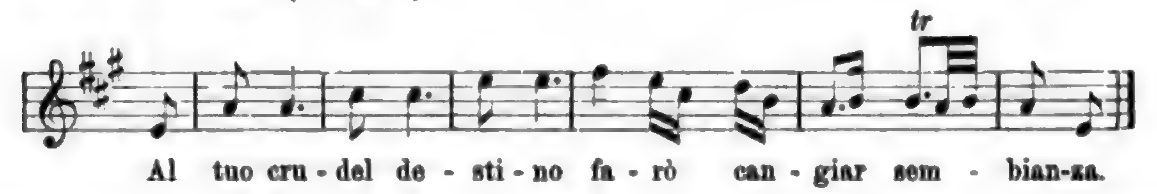
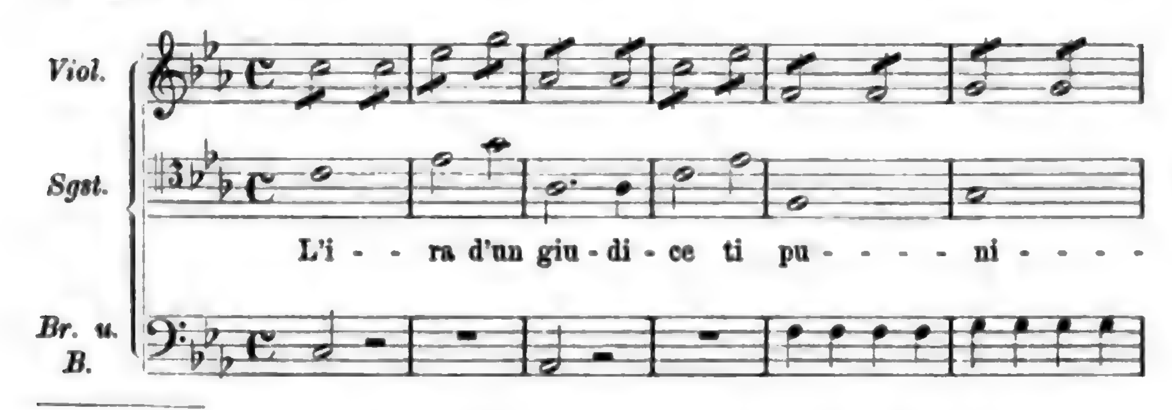
Digitized by Google

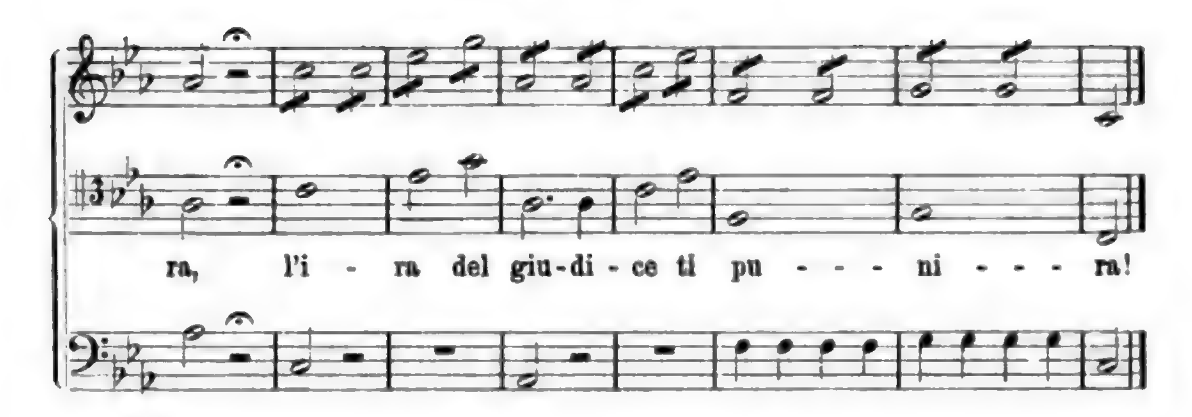
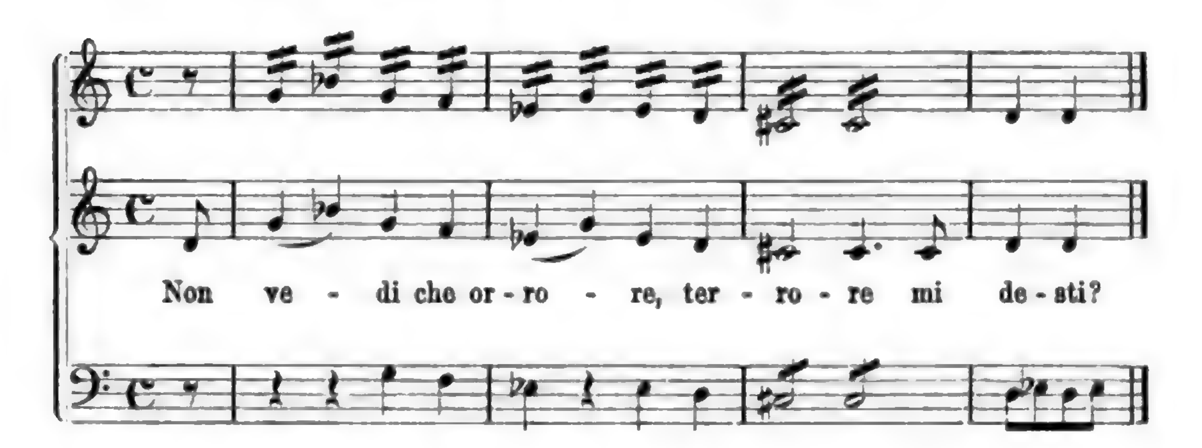
dem wieder beruhigten Meere anvertraut, im zweiten der Schiffer, der vom Sturme überrascht wird und der Vogel, der schliefslich ins Netz seines Feindes gerät. In der erstgenannten Arie schlägt Jommelli die der damaligen Oper geläufigen pastoralen Klänge an:

Digitized by Google

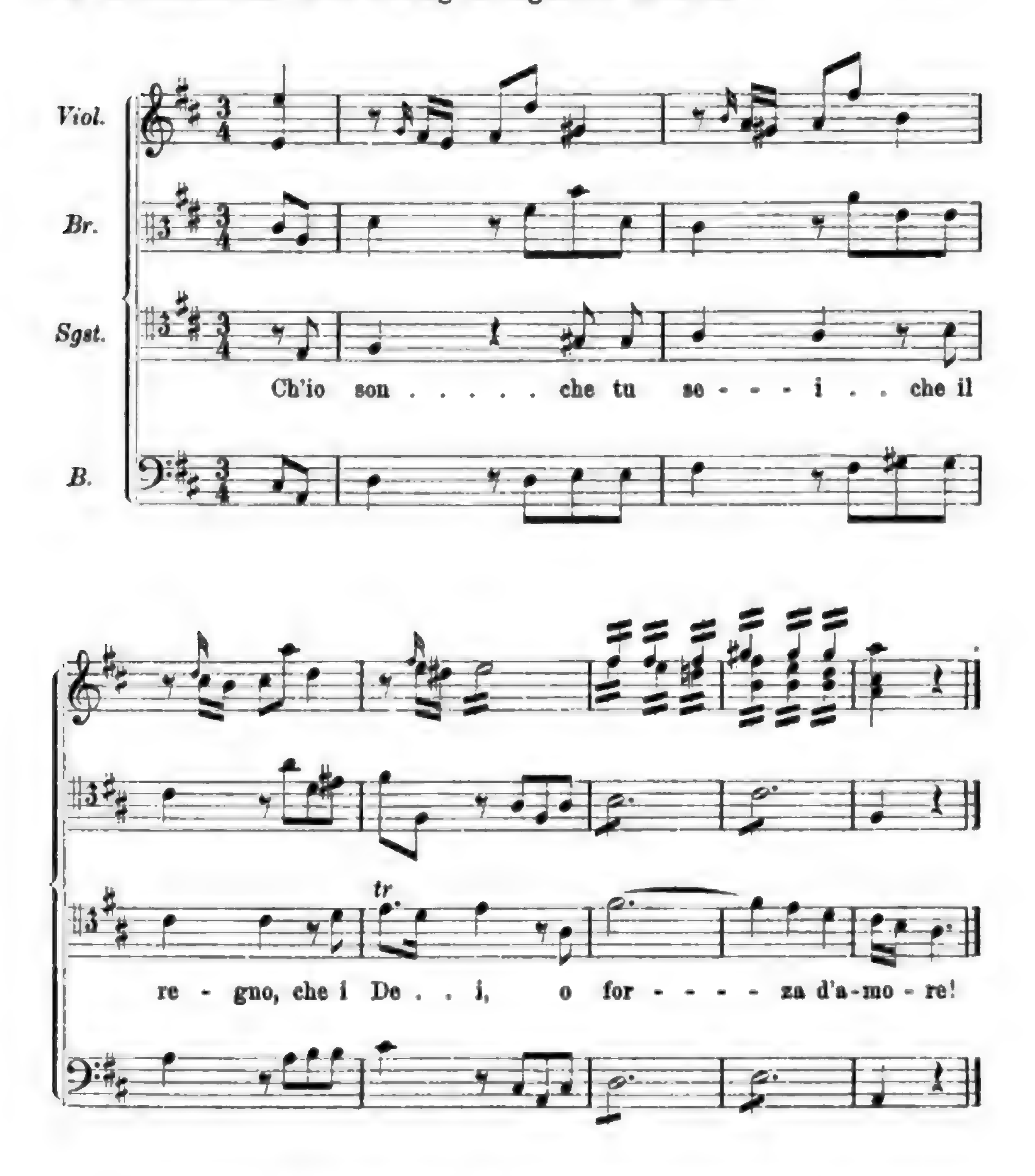
Ein ähnliches reizvolles Schäferidyll findet sich in der Arie der Creusa *„Felice età dell' oro"* (Demof. II 8), wo das goldene Zeitalter in einer graziösen, menuettartigen Tanzweise unter charakteristischer Verwendung der Flöten geschildert wird.

Sehr wirksame Gegensätze enthält die Arie *„Varca il mar"*. Nach der Schilderung der bewegten See im ersten Teile bringt der zweite die Wiedergabe des zwitschernden und hin- und herfliegenden Vogels:

Auch die Illustration des Beschneidens der Bäume in der Arie *„Se tronca un ramo un fiore"* Demof. II 4:

Digitized by Google

verdient erwähnt zu werden.

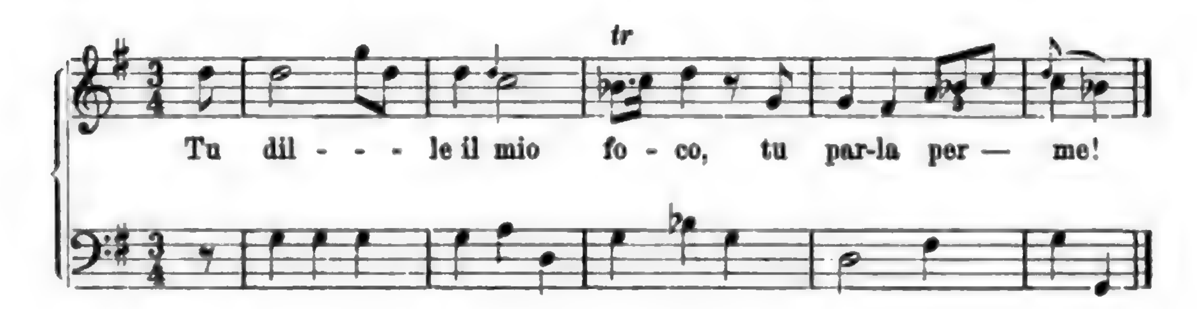
Der Hauptfortschritt in diesen Arien liegt indessen nicht in den Gleichnisstücken, die trotz aller technischen Vervollkommnung im Grunde doch blofs ererbtes Gut darstellen, sondern in der Vertiefung des seelischen Ausdrucks. Diese Verfeinerung erstreckt sich in gleichem Melodik Mafse auf Melodik, Rhythmik, Harmonik und Instrumentation. Trivialitäten wie diese (T. III 1):

stören nur noch selten. Die Gepflogenheit, Arien von besonders energischem Ausdruck mit einem Unisono der Singstimme und des Orchesters beginnen zu lassen, die Jommelli von Hasse übernahm,[1]) tritt auch hier noch gelegentlich zn Tage. Weit bedeutsamer dagegen sind die charakteristischen Unisoni, die im Verlaufe der Arien an besonders signifikanten Textstellen auftreten, wie in der Arie des Tito (T. M. II 2):

[1]) Vgl. die Arie *„Vedrai con tuo periglio“* Cleofide I 3 und viele andere Beispiele.

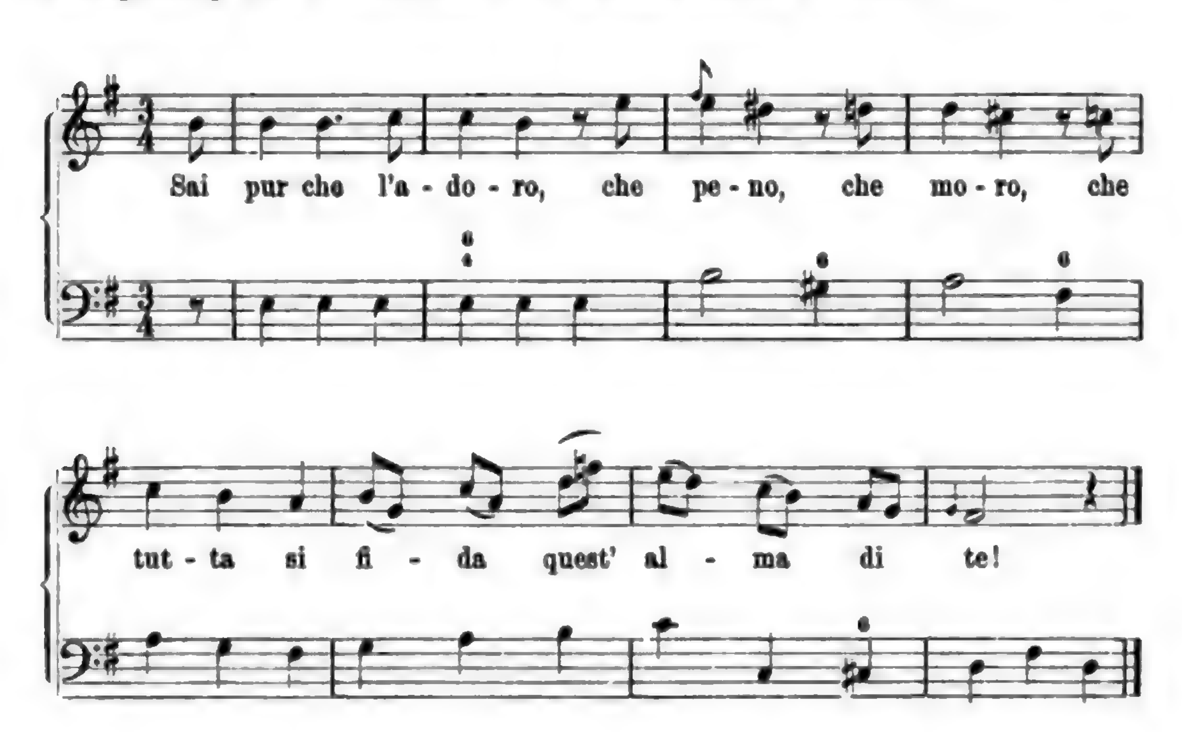
Digitized by Google

oder in Sabinas Arie *„Da me che vorresti“* (ib. II 3):

Noch mehr aber, als in derartigen heroischen und pathetischen Partien, für die Jommelli, im Grofsen und Ganzen betrachtet, erst in den späteren Werken individuellere Töne finden sollte, gelangt seine eigene Persönlichkeit im Ausdrucke weicherer und zarterer Gefühle, vor allem der Liebesempfindung in all ihren Schattierungen, zum Durchbruch. Hierin bekundet sich der echte Neapolitaner und zugleich ein grofser Gegensatz zu dem Deutschen Gluck, wenn auch gerade Jommelli unter allen Neapolitanern derjenige ist, dessen Naturell dem Pathetischen noch am meisten zugeneigt ist. Aber der empfindsame Zug der damaligen Zeit beherrscht auch ihn, er verleiht zumal in dieser Periode, da er mit der Kunst des Auslandes noch nicht in Berührung getreten war, seinen Werken einen besonderen Reiz. Ist doch bereits hier das Bestreben erkennbar, den Ausdruck der Empfindsamkeit zu vertiefen, zu veredeln und vor allem nach seinen einzelnen Schattierungen zu differenzieren. Ein schönes Beispiel dafür bietet gleich die *„Semiramide“* in der Arie des Nino *„Tu sai che il mio*

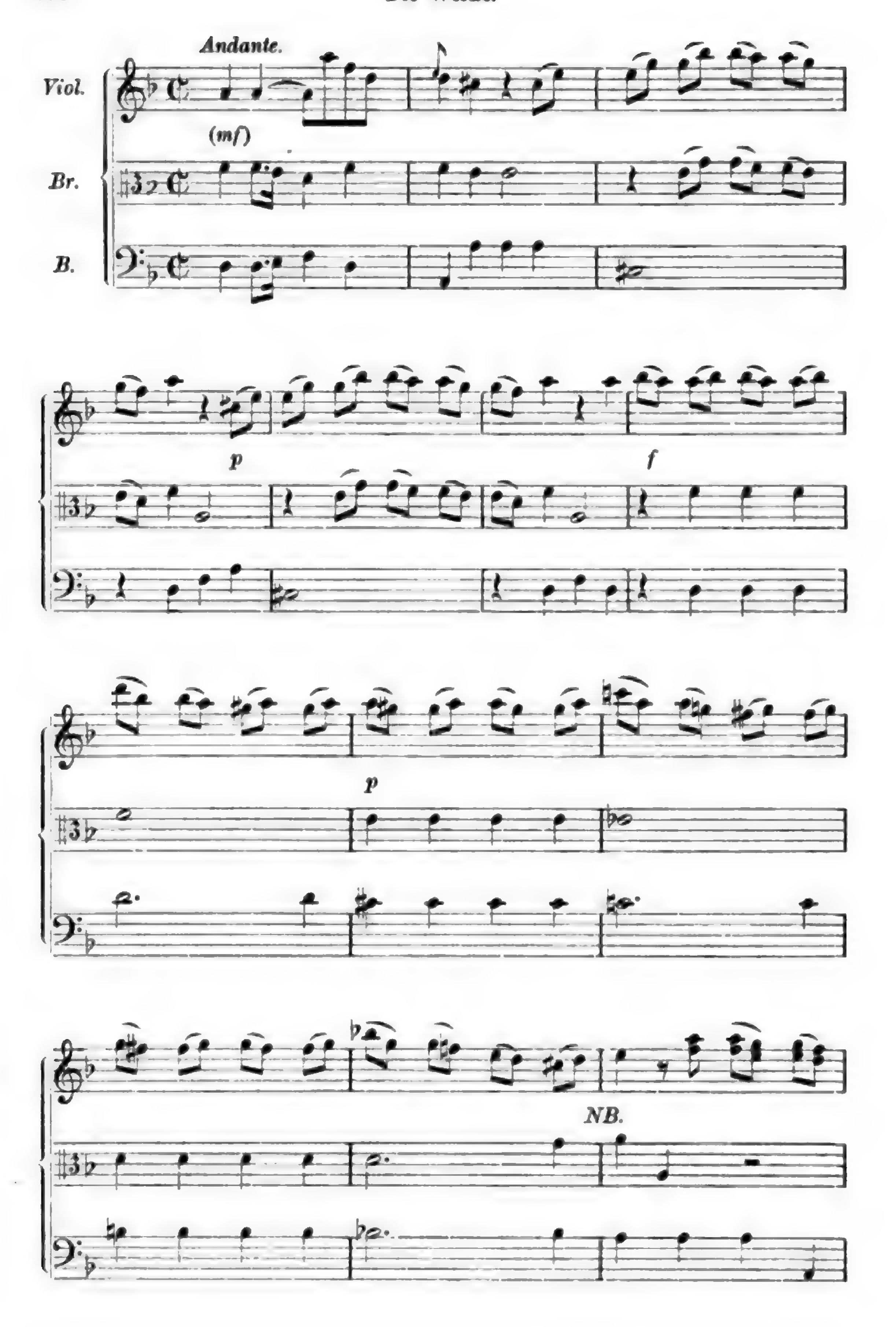
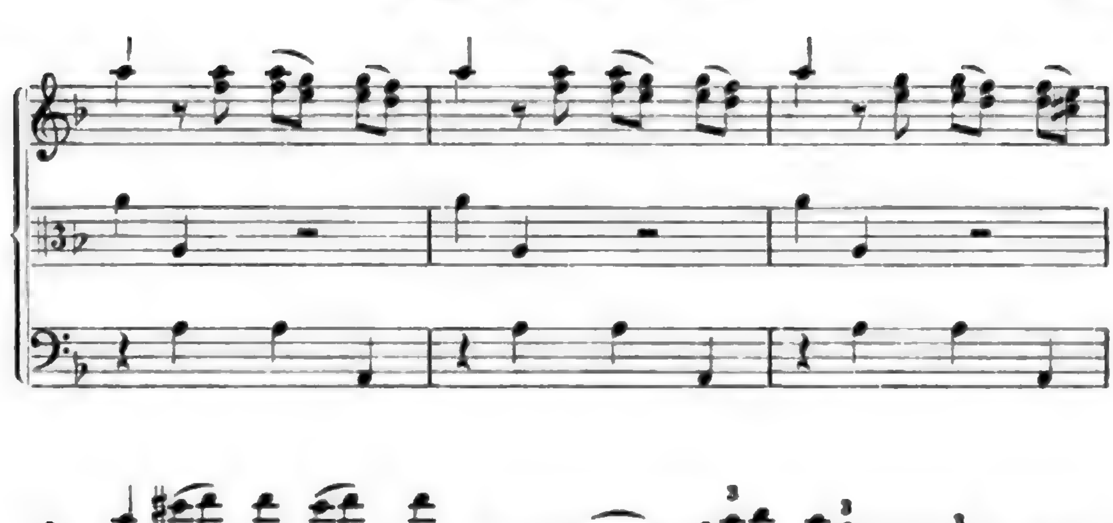
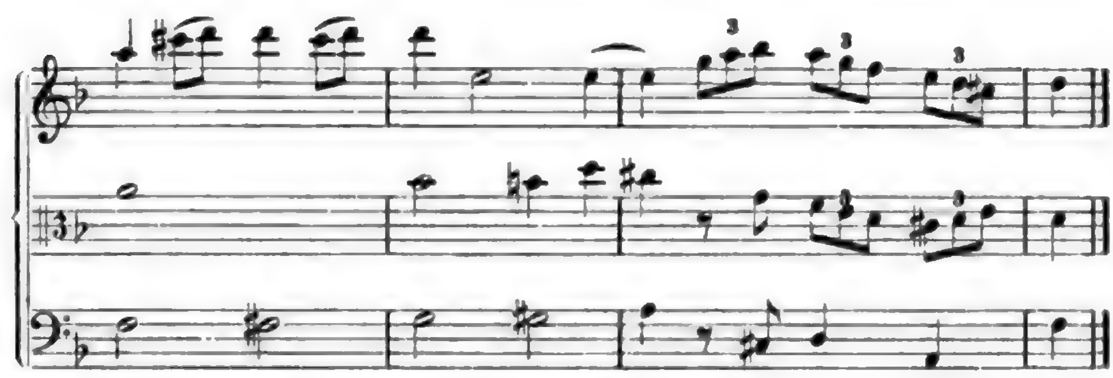
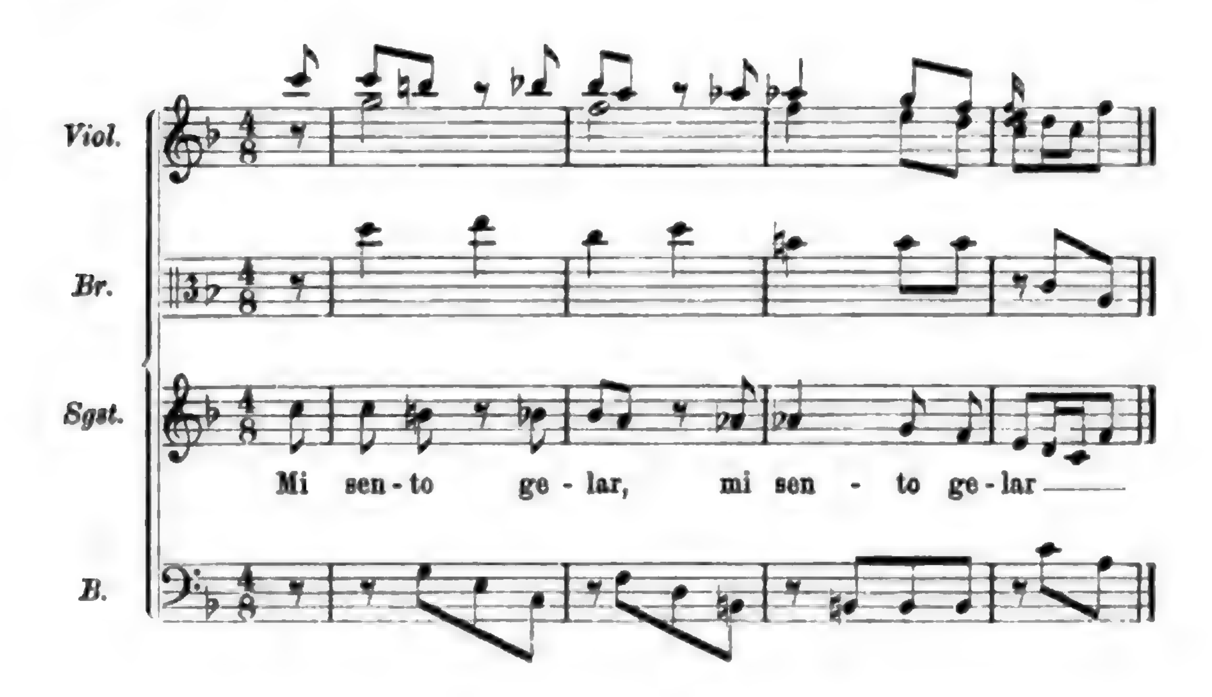
core“ I 4 mit ihrer stockenden und doch bis zum höchsten Aufschrei des Liebessehnens merkwürdig drängenden Melodik:

Jommelli geht auf dem Gebiet des Erotischen auch komplizierteren psychologischen Problemen nicht aus dem Wege. Ein merkwürdiges Beispiel dafür ist die Arie des Scitalce *„Se intende si poco“* Sem. ric. I 10. Scitalce bittet hier die von ihm geliebte Semiramide, als Freiwerberin bei Tamiri für ihn einzutreten. Aber sein Mund

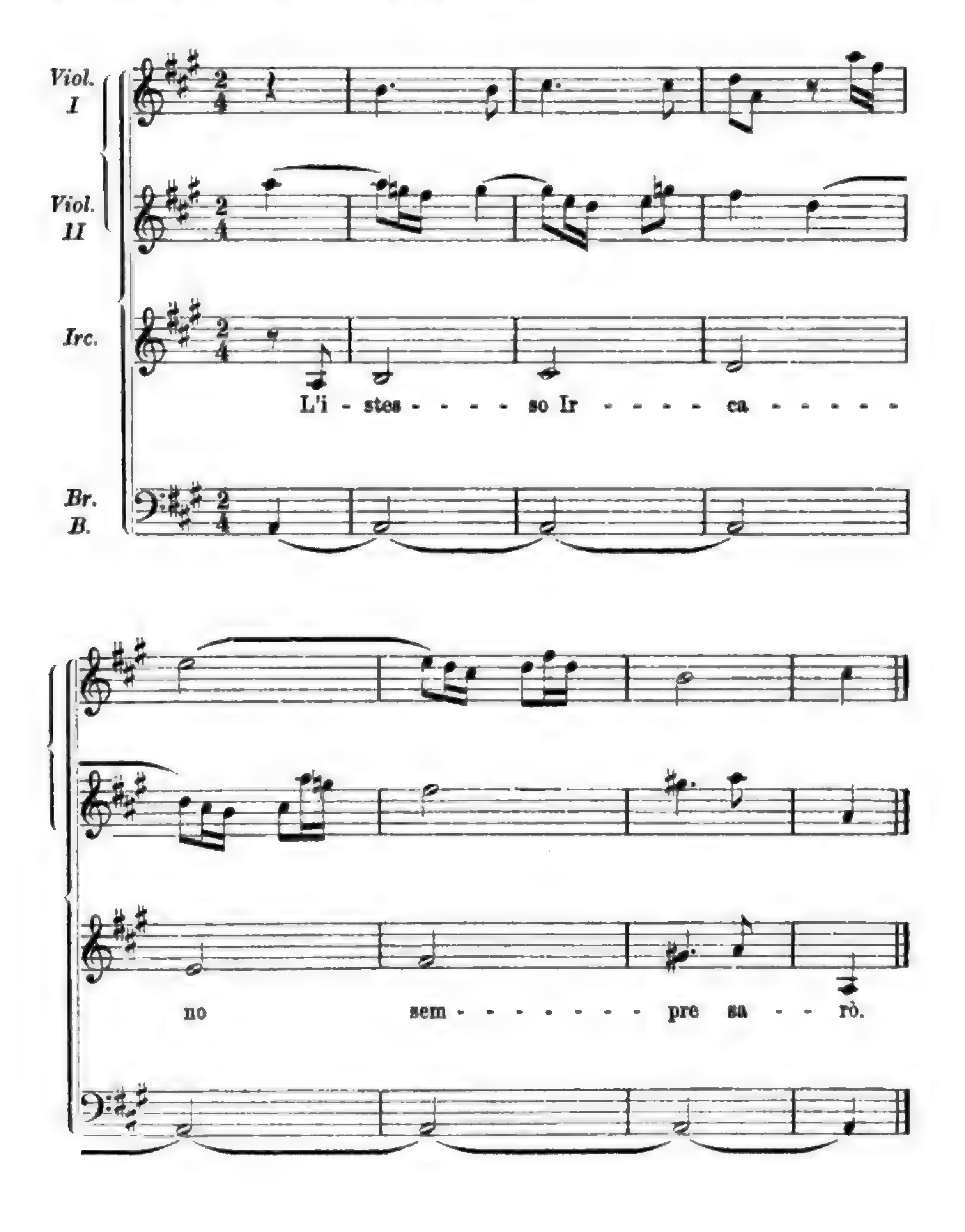
Digitized by Google

redet anders, als sein Herz empfindet, und dieser Konflikt kommt sehr drastisch im Verlauf des Stückes zum Ausdruck, vor allem in der ganz unerwarteten Wendung nach Moll bei dem Worte *foco*:



Im Mittelsatz herrscht dieselbe schwüle Stimmung. Das Geständnis kommt nur in gedrückter Weise heraus und endet schliefslich in einer Kundgebung des Vertrauens voll verräterischer Unruhe:

Vor allem aber ist Jommelli Meister in der musikalischen Schilderung der aufkeimenden Liebe mit all ihrem Hoffen und Zagen. Ein glänzendes Beispiel dafür bietet die Arie „*Da quel ciglio che il seno accende*“ (T. M. I 3), die schon in ihrem ausgeführten Ritornell ein prägnantes Stimmungsbild entwirft:

Digitized by Google

Digitized by Google

Auch in Mandanes Arie *„Quel nome se ascolto“* (Ciro II 11) macht sich der herbe Schmerz in einer ähnlichen Harmonieführung Luft:

Digitized by Google

Dafs Jommelli übrigens auch aufserhalb der Sphäre des Erotischen gelegentlich Charakterbilder von treffender Prägnanz zu schaffen versteht, lehrt eine Stelle in Ircano's Arie *„Saper bramate“* (Sem. ric. II 4), worin Ircano der Unerschütterlichkeit seiner Absichten in folgender Weise Ausdruck verleiht:

Digitized by Google

Im Allgemeinen kann man sagen, daſs Jommelli auch als Melodiker in diesen Arien bereits eine eigene Individualität darstellt. War er auch jetzt schon, was den instrumentalen Teil anlangt, über Hasse's „Enthaltsamkeit“ hinausgeschritten, so war er doch auf der andern Seite keineswegs gesonnen, den Gesang dem Orchester etwa stiefmütterlich unterzuordnen. Hasse hatte die dramatische Charakteristik auch in der Arie wieder zu Ehren gebracht und Jommelli ist nach dieser Seite hin sein gelehriger Schüler. Nur geht er auch hierin über seinen Meister beträchtlich hinaus. Die bisher angeführten Beispiele zeigen zur Genüge, daſs Jommelli auf stärkere Wirkungen, vor allem auf stärkere Kontraste ausgeht, daſs seine dramatische Charakteristik sich bis auf einzelne Details erstreckt. Das abgeklärte Wesen Hasse's, seine Kunst, mit einfachen Mitteln Ergreifendes zu sagen, ist diesen Opern bereits fremd. Ein unruhiger Zug, eine Vorliebe für schärfere Accente, die gelegentlich auch vor derb realistischen Wirkungen nicht zurückscheut, kennzeichnen den Arienstil dieser Opern. Sie offenbaren sich namentlich in dem Streben nach möglichst genauer Interpretation des Textwortes, das von nun an Jommelli's Melodik auch in den Arien immer nachdrücklicher bestimmt. Überraschende Trugschlüsse treten auf, die ausdrucksvollen Fermaten, die beredten Pausen in der Gesangsmelodie mehren sich, einzelne bedeutsame Worte werden von der Singstimme allein im gegebenen Moment in den Orchestertumult hineingerufen. Besonders aber tritt die Gepflogenheit, kurze, rein rezitativische Bildungen an hervorragenden Stellen auch in die Arien einzuschieben,[1] hier noch deutlicher in die Erscheinung. Dieses Ausdrucksmittel, das Jommelli bereits in den Orchesterrezitativen als dramatisch wirksam erprobt hatte, beginnt nun auch in die Arien einzudringen und wir werden sehen, daſs diese Durchsetzung der orchestischen Arienrhythmik mit Elementen, die dem reinen Sprachrhythmus entstammen, in den Stuttgarter Opern zu ganz eminent dramatischen Wirkungen geführt hat.

Vorerst gehören derartige Stellen freilich noch zu den Ausnahmen, sie beschränken sich auf kurze, abgerissene Phrasen, denen dann gewöhnlich eine ausdrucksvolle Pause mit Fermate folgt.

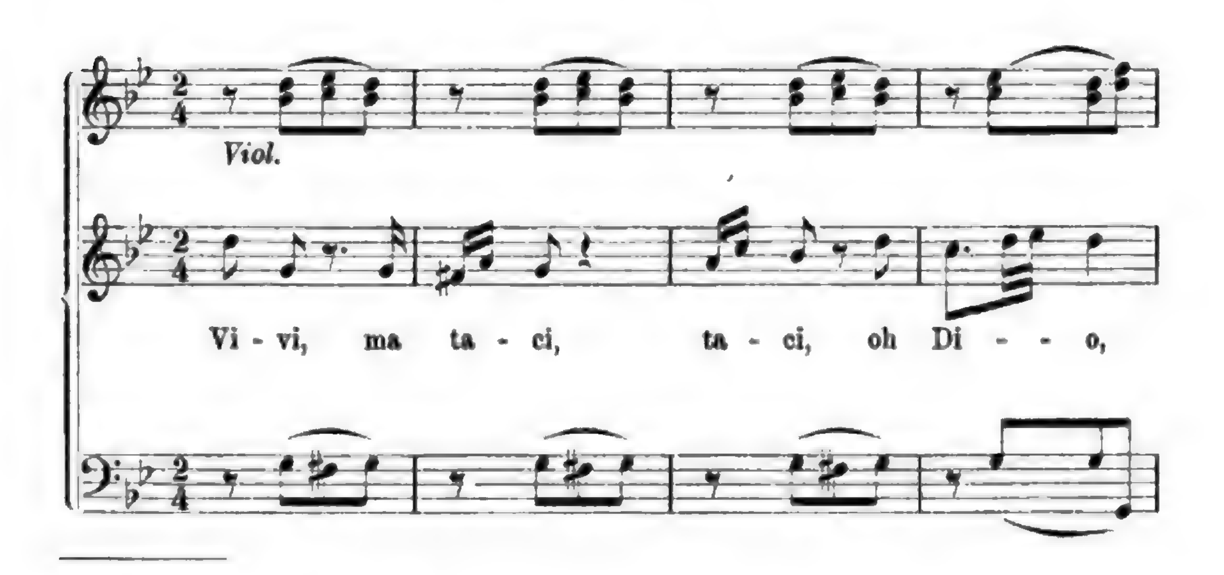
Bemerkenswert ist, daſs unmittelbar nach derartigen eindringlichen Exklamationen, besonders fragender Natur, wie *perchè* usw. häufig ein Tempowechsel stattfindet. Dieser Tempowechsel innerhalb des Hauptsatzes einer Arie war ja an sich bereits den Komponisten

---

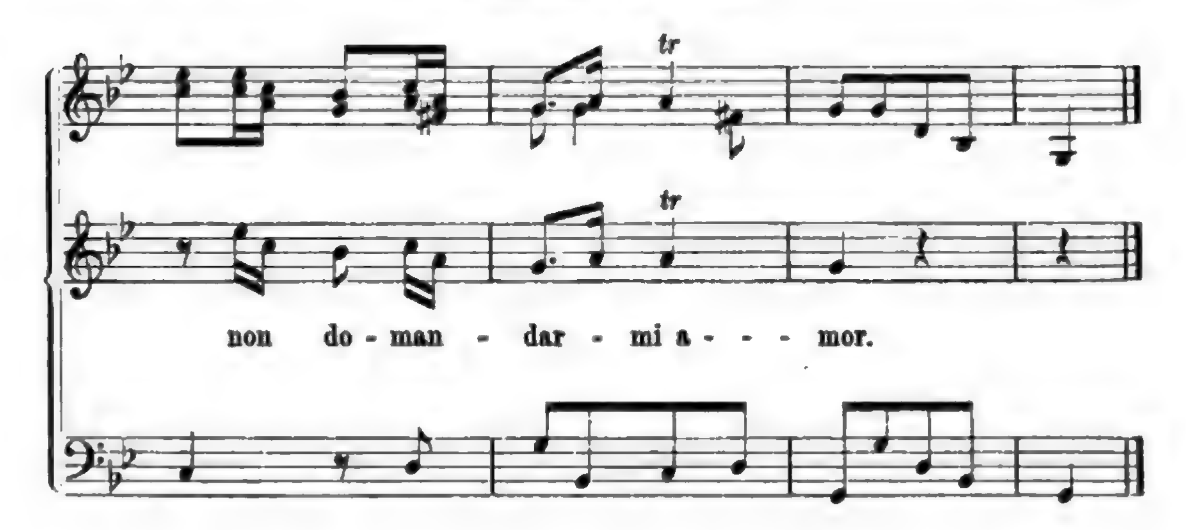
[1]) S. o. S. 139.

vor Jommelli geläufig.[1]) Aber Jommelli geht, als der jüngere Meister, in der Zuspitzung der Kontraste bedeutend weiter. Gleich die *„Semiramide“* bringt in der Arie Aspasia's *„Levarmi tu pretendi la libertà“* einen solchen auffallenden Stimmungsumschlag (I 9), der ohne Rücksicht auf die formale Einheit lediglich aus der genauen Textinterpretation heraus entspringt. Nach der erregten Frage *perchè?* tritt nach einer Generalpause auf die Worte *„muovati a pietade“* plötzlich der Haupttonart G-dur ein Satz in D-moll mit Oboensolo gegenüber, der modulatorisch von Interesse ist, während der eigentliche Mittelsatz dieser Arie (in E-moll) nur kurz gehalten ist und auch inhaltlich nicht viel besagt. Ähnlich verhält es sich mit der Arie der Dircea *„Che mai risponderti?“* (Dem. III 7). Auch hier wird die Frage durch ein eindringliches *Che?* mit nachfolgender Generalpause hervorgehoben. Sie selbst kommt zögernd („un poco Andante“) heraus, die Antwort setzt dagegen alsbald mit einem leidenschaftlichen Presto $^2/_4$ ein. Aber der Aufschwung dauert nicht lange: der Mittelsatz, der diesmal breiter ausgeführt ist, schildert in überaus charakteristischer, echt Jommelli'scher Harmonik die verzweifelte Qual der ratlosen Dircea. Eine analoge Stelle dazu findet sich in Ircano's Arie *„Saper bramate“* (Sem. ric. II 4), wo ebenfalls Frage und Antwort durch einen einschneidenden Takt- und Tempowechsel (Adagio $^3/_4$ — Andante $^2/_4$) unterschieden sind.

Ganz frei gestaltet ist endlich die Arie Servilia's *„Vivi, ma taci, oh Dio“* (T. M. II 4) in G-moll. Sie beginnt:



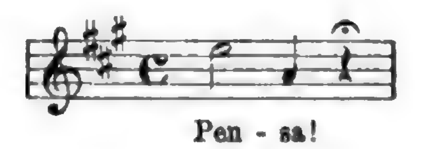
[1]) S. o. S. 126 (Hasse).

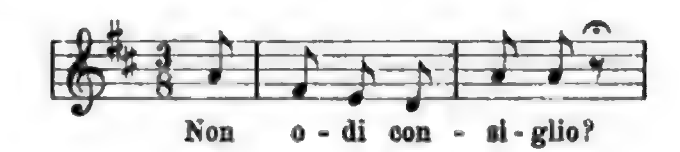
Digitized by Google

Dieser erste, wiederum durch seine originelle Harmonik ausgezeichnete Satz weist dreiteilige Liedform auf und bildet ein geschlossenes Ganzes für sich. Ihm schliefst sich ein zweiter, gleichfalls selbständiger Abschnitt an mit einer Seitenpartie („*Ma, come odiarlo?*“), welche die charakteristische Chromatik der Mittelsätze aufweist. A und B werden wiederholt, das zweite Mal in C-moll, das dritte in Es-dur. Bei der dritten Wiederkehr von *Ma come odiarlo?* erscheint plötzlich ein Tremolo der Streicher, das den Rückgang in die Anfangstonart *G-moll* vorbereitet. Am Schlusse des Abschnitts A tönt nochmals der ausdrucksvolle Ruf: „*Taci, tiranno*“, aber nicht mehr in zusammenhängender Melodik, sondern in kurzen, abgerissenen Phrasen mit chromatischen Bafsgängen und Streichertremolo. Eine kurze, leidenschaftliche Partie beschliefst das Ganze, das einen für Jommelli sehr charakteristischen Versuch darstellt, die traditionelle Arienform zu Gunsten einer eingehenden Textinterpretation zu erweitern, ja gelegentlich überhaupt bei Seite zu lassen.

Von der in Hasse's Opern häufigen Gepflogenheit, die Arie ohne vorhergehendes Ritornell sofort mit dem Gesange beginnen zu lassen, macht Jommelli ebenfalls öfter Gebrauch, als früher. Aber es tritt auch hier alsbald ein bemerkenswerter Unterschied zwischen Schüler und Meister zu Tage. Bei Hasse, der mit Vorliebe den ganzen Stimmungsausdruck einer Arie in die Melodie der Singstimme legt und das Orchester weit diskreter behandelt, hat jene Art eine ganz andere Bedeutung, als bei Jommelli, der dem instrumentalen Teile weit gröfsere Wichtigkeit beimifst. Wenn Jommelli eine Arie gleich mit der Singstimme, womöglich allein, beginnen läfst, so ist dabei in der Mehrzahl der Fälle eine besondere Wirkung beabsichtigt,

Digitized by Google

falls er nicht, wie in den späteren Werken, nach einem vorausgehenden grofsen Accompagnato auf ein Ritornell überhaupt verzichtet. Meist sind es nachdrücklich hervorgehobene Textwendungen auffordernden oder fragenden Charakters, die auf diese Weise besonders markiert werden, wie zu Beginn der Arie Ciro II 7:



oder III 7: *Perfidi!* oder Demof. III 1:

Auch in der Arie des Scitalce *„Se intende si poco"* (Sem. ric. I 10), deren merkwürdig schwankende Grundstimmung wir ja bereits erwähnt haben, liegt dem unmittelbaren Eintritt der Singstimme eine bewufste psychologische Absicht zu Grunde.

Wahl bestimmter Tonarten

Zum Schlusse möge noch ein Punkt berührt werden, der nicht nur für Jommelli's eigene spätere Entwicklung, sondern auch für die Operngeschichte der unmittelbar folgenden Zeit Bedeutung erlangt hat, nämlich die Wahl charakteristischer Tonarten zur Wiedergabe ganz bestimmter Empfindungen. Hierbei kommen in erster Linie *G-moll* und *Es-dur* in Betracht. Die Statistik lehrt, dafs die

G-moll

Tonart *G-moll* vom *„Astianatte"* an immer häufiger zum Ausdruck höchster Leidenschaft im Schmerze angewandt wird (vgl. die Arien *Eccoti il figlio* Ast. I 11, *Padre perdona* Demof. I 12, *Rendimi il figlio* Ciro I 12, *Dimmi crudel* III 1 u. a.). Sie alle gehören zu den Glanzpunkten der betreffenden Opern, zumal diejenigen, die dem Ausdruck leidenschaftlich drängenden Flehens gewidmet sind. Jommelli ist hier von Anfang an konsequenter zu Werke gegangen, als Hasse, der in seinen ersten italienischen Opern mit der charakteristischen Verwendung dieser Tonart noch ziemlich sparsam ist und erst in den späteren Werken diese Zurückhaltung allmälich aufgiebt.[1])

---

[1]) Vgl. z. B. die Arie der Narsea im Solimano I 2.

Digitized by Google

Aber auch hier geht Hasse nicht so zielbewufst vor, wie der jüngere Meister, der jene Tonart recht eigentlich für den Ausdruck ganz bestimmter Stimmungen eingebürgert hat. Das ist nicht unwichtig zu konstatieren. Mozart's Vorliebe für die *G-moll*-Tonart z. B. tritt dadurch in eine interessante historische Beleuchtung.

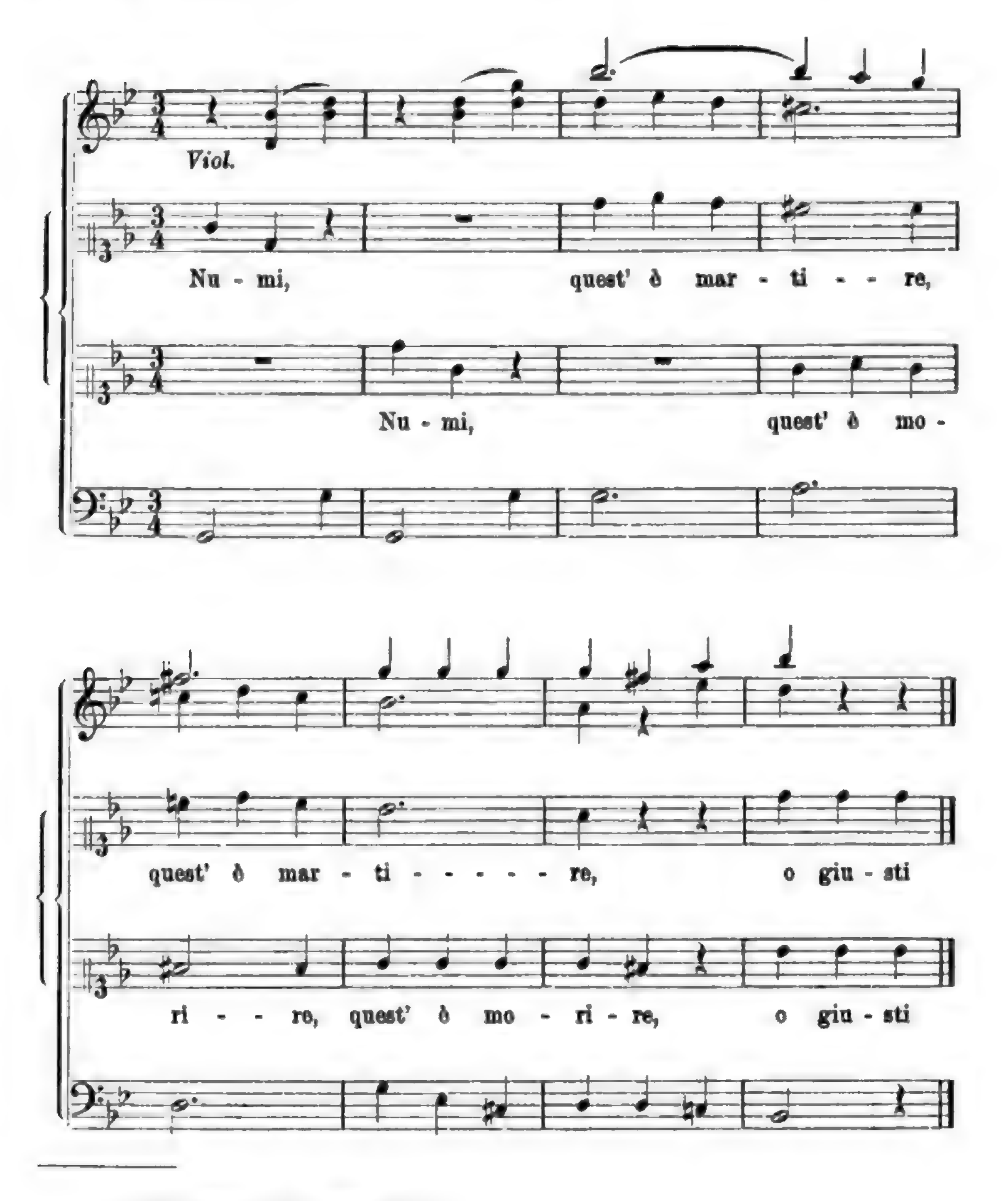
Auch die in *Es-dur* stehenden Stücke vertreten einen ganz besonderen Typus. Sie weisen ihrer überwiegenden Mehrzahl nach langsame Zeitmafse auf und tragen das Gepräge eines weihevollen Pathos, das sie ganz besonders für Gebetsszenen geeignet macht, überhaupt für alle Situationen, wo der Sterbliche mit der überirdischen Welt in irgendwelche Beziehungen tritt. In den späteren Opern bedienen sich regelmäfsig dieser Tonart jene kurzen Adagio-Cavatinen, welche sich an eine Gottheit oder an eine Ombra wenden, desgleichen alle jene Stücke, worin eine dem Tode geweihte Person zum letzten Male ihren Gefühlen Ausdruck verleiht. Endlich ist *Es-dur* diejenige Tonart, worin sich — in den Ombraszenen — vorzugsweise die überirdischen Mächte im Orchester vernehmen lassen (vgl. Ast. II 5, T. M. III 10). Dafs Jommelli diesen Typus bereits vorfand, zeigt der Bericht von De Brosses von den der französischen Oper fremden Gesängen *„en mi majeur à trois bémols qu'ils appellent ré-la-fa, d'une beauté et d'une noblesse singulière“*,[1]) sowie die Opern Hasse's.[2]) Jommelli aber legt auch für diese Tonart eine ganz besondere Vorliebe an den Tag; man kann gerade hier fast jeden einzelnen Fortschritt seiner Kunst verfolgen, bis sie schliefslich jene eigentümlichen Stimmungsbilder erreicht, wie wir sie z. B. aus der Cavatine *„Ombre che tacite“* aus dem zweiten *„Fetonte“* (II 8) kennen. Es-dur

Die *Duette* dieser Opern unterscheiden sich weder nach der formalen, noch nach der stilistischen Seite von den früheren. Auch hier treten die Singstimmen nacheinander ein, um sich dann später in schlicht homophonem Satze zusammenzufinden (vgl. Dem. II 11). Die Ansätze zu einer selbständigen Charakterisierung der Beteiligten sind noch sehr bescheiden (vgl. Ciro I 13). Wohl aber zeigt sich von nun an das unverkennbare Bestreben, diese Sätze rein musikalisch sorgfältiger auszugestalten und zu vertiefen. Schon im *„Tito Manlio“* (III 2) erscheinen die ersten deutlichen Ansätze zu der imitatorischen, be- Duette

[1]) Lettres II 380.

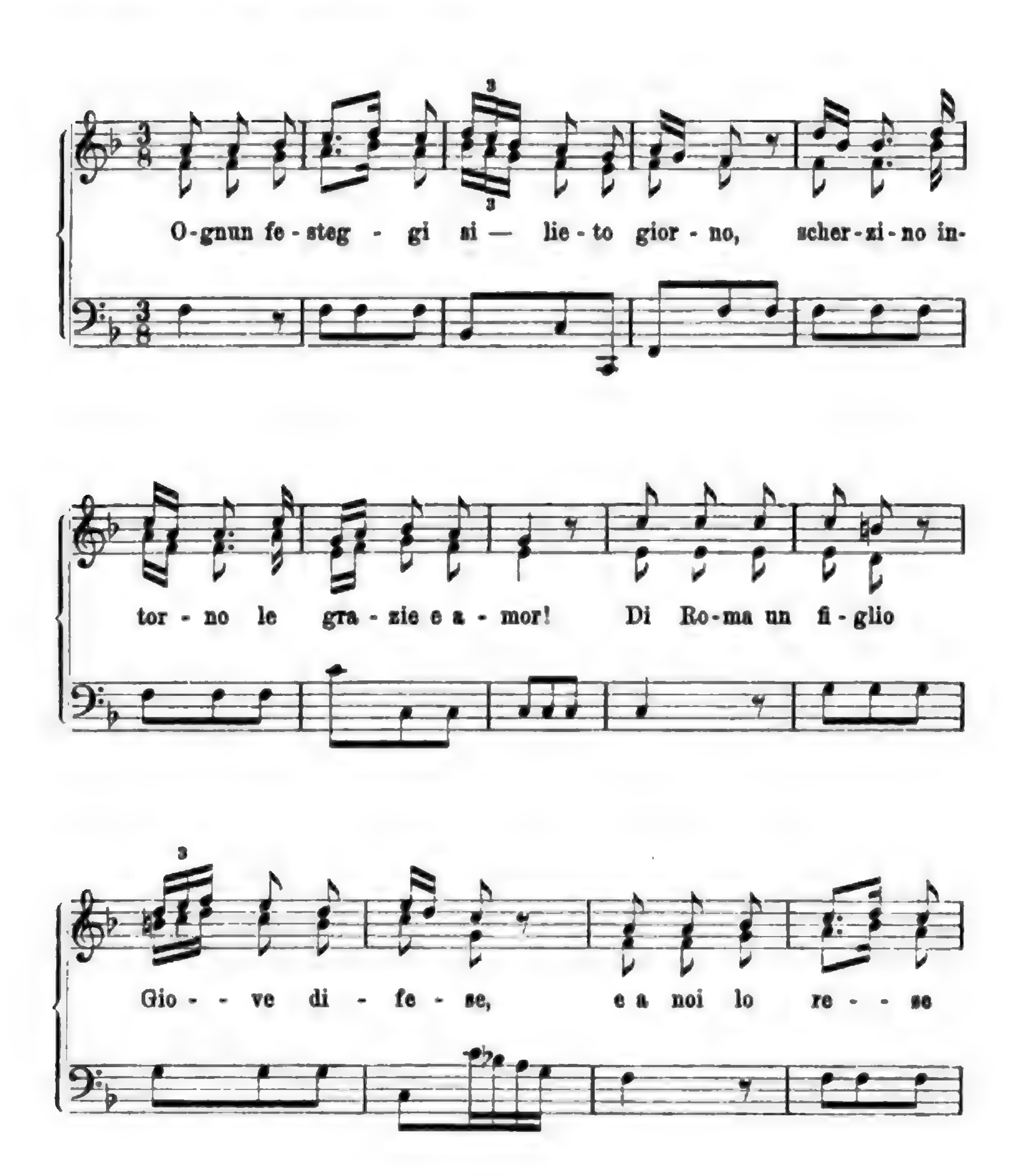
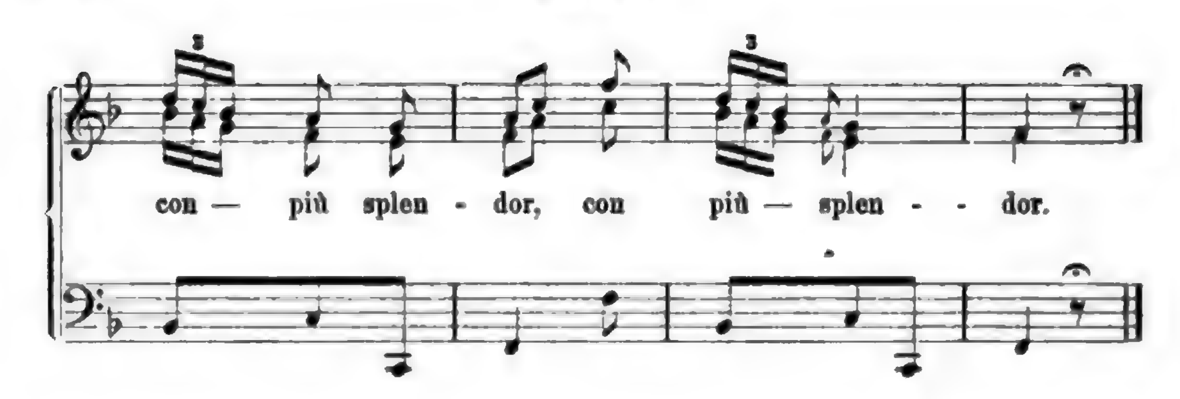
[2]) Vgl. Cleof. I 16, Arters. I 7, III 5, und namentlich die beiden Arien im Solimano *Fra quest' ombre* (II 11) und *Nell' orror d' atra caverna* (III 2), die beide sowohl das langsame Tempo, als die aufsergewöhnliche Instrumentation aufweisen.

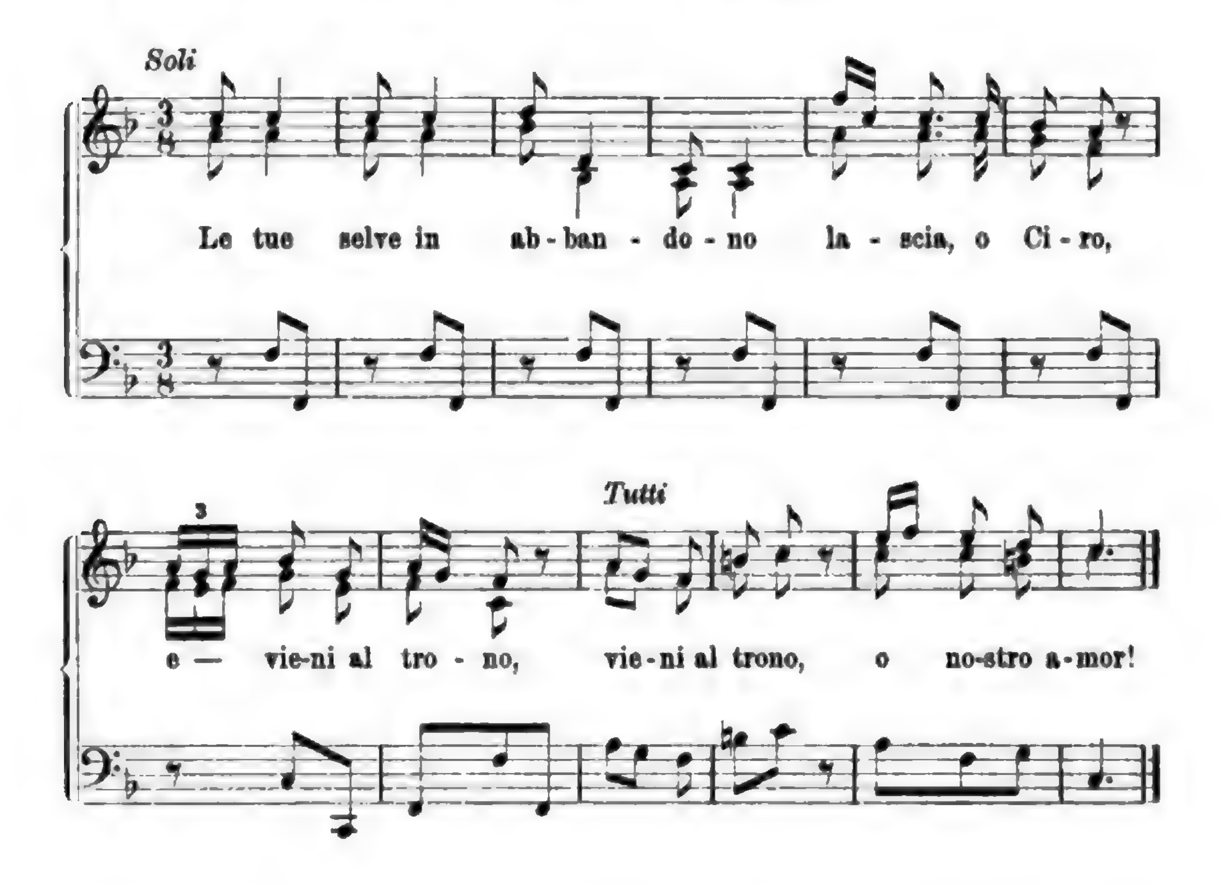
Digitized by Google

sonders kanonischen Schreibart, die Jommelli, auch hierin von Hasse angeregt,[1]) in den späteren Sätzen dieser Art besonders bevorzugt. Hier folgt nämlich, nachdem das Duett in der gewöhnlichen Scarlatti'schen Weise begonnen, nach einer einschneidenden Fermate folgender Passus:

[1]) Vgl. Cleof. I 17, Artas. III 7.

Digitized by Google

Den Versuch einer Chorszene, den er in der „*Merope*“ gewagt, hat Jommelli in diesen Opern nicht wiederholt, selbst da nicht, wo ihm, wie z. B. Sem. ric. I 2, sein Dichter direkt einen Chor an die Hand gab. Hier begnügt er sich statt dessen mit einem einfachen Orchestermarsch.

Die *Schlufs-Cori* sind immer noch überaus knapp und banal, wie das Beispiel des *T. Manlio* zeigt: Schlufs-Cori

Digitized by Google

Noch trivialer ist das Schlufsstück des *„Ciro"* in seiner Hauptmelodie; dagegen wechseln hier Soli und Tutti miteinander ab, wobei das Tutti stets mit zwei Unisonotakten einsetzt:



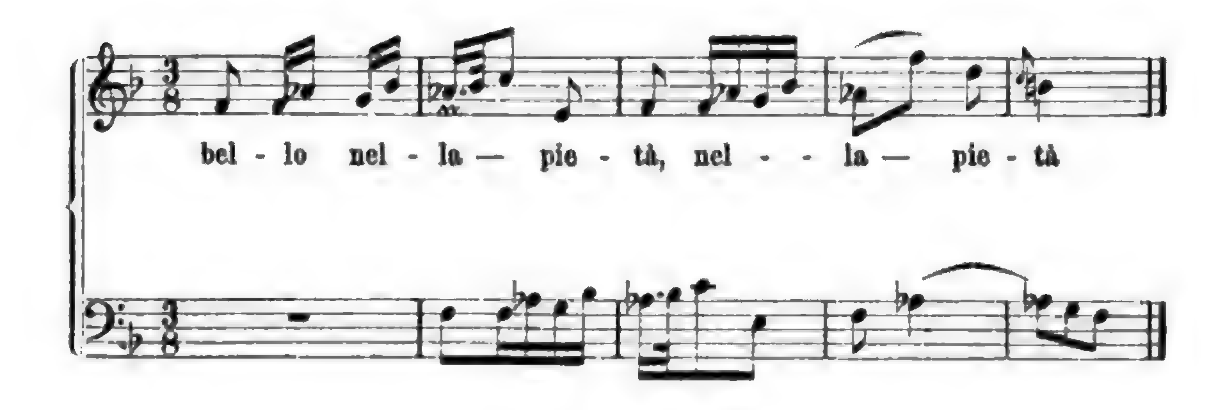
Im weiteren Verlauf des Stückes setzen die Soli in kanonischer Stimmführung ein, eine Gepflogenheit, die von jetzt ab ziemlich häufig auftritt und beweist, dafs Jommelli, wenn auch nicht den dramatischen Charakter dieser Schlufsstücke, so doch wenigstens ihre musikalische Ausführung auf eine höhere Stufe zu heben bestrebt war.

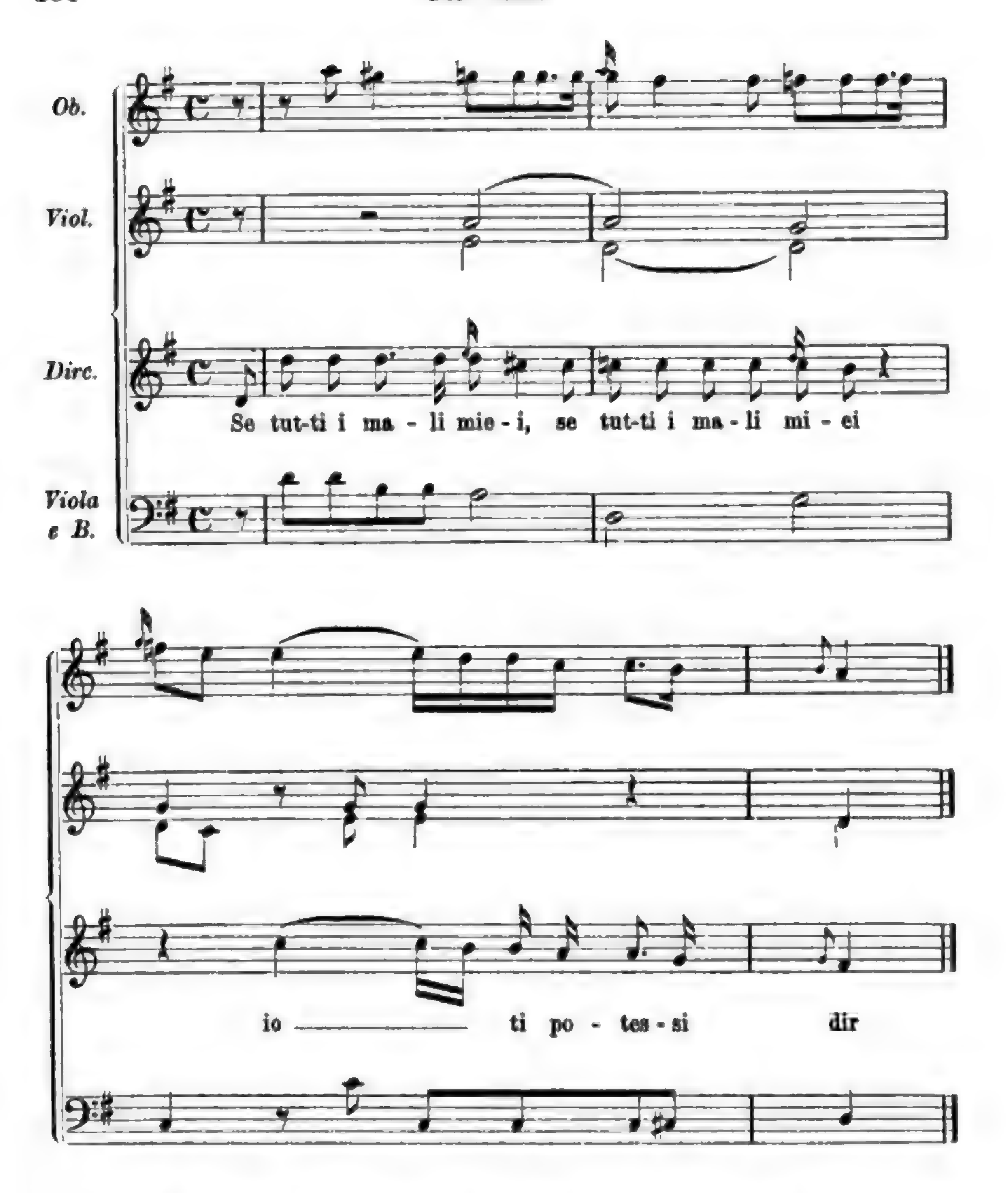
Digitized by Google

Gelegentlich wird nach Hasse'schem Vorbild der Coro nach einer dazwischen geschobenen Seccopartie wiederholt, so in der *„Semir. riconosciuta"*.

Orchestersatz

Das schon in den vorhergehenden Opern bekundete Bestreben, das Orchester in erhöhtem Maſse, als es z. B. bei Hasse der Fall ist, am Stimmungsausdruck teilnehmen zu lassen, findet hier seine folgerichtige Fortsetzung. Die ältere, primitive Art der Arienbegleitung durch einfache Akkorde in Achteln ist fast ganz verschwunden, auch das früher noch so beliebte Tremolo der Geigen an besonders bewegten Stellen tritt stark zurück.

Vor allem ist eine strengere und solidere Behandlung des Orchestersatzes zu konstatieren, hinter der man wohl nicht mit Unrecht den Einfluſs Padre Martini's wird erblicken dürfen. Statt der bisherigen, im wesentlich rein akkordisch-homophonen Begleitung mehren sich die Ansätze zu polyphoner Behandlung, die dem Akkompagnement ein individuelleres Gepräge verleihen. Schon die *„Sem. riconosciuta"* bringt ein Beispiel dafür in Ircano's Arie *„Maggior follia non v'è"* (I 6); in den späteren Opern tritt besonders die Neigung zu imitatorischer Behandlung der beiden Violinen hervor (vgl. Ciro I 12, Arie *„Rendimi il figlio"* und vor allem Demof. II 7, Arie *„No, non chiedo, amate stelle"*, wo die Violinen das Hauptmotiv imitatorisch weiterspinnen). Diese Satzweise erstreckt sich in diesen Opern auch erstmals auf das Verhältnis zwischen Singstimme und Orchester. So haben wir Demof. I 8 in der Arie *„Il suo leggiadro viso"* einen kleinen Kanon zwischen Singstimme und Baſs:

Auch die Oboenarie Demof. II 6 *„Se tutti i mali miei"* enthält zahlreiche Imitationen, z. B.:

Digitized by Google

Das bewegte Figurenspiel in den zweiten Geigen beginnt ein stehendes Merkmal des Jommelli'schen Orchesterstiles zu werden. In diesen Opern fällt ihm noch vorwiegend eine tonmalerische Aufgabe zu; so schildert es die Bewegung des Flusses (Sem. ric. II 9) und das Rasen des Seesturms (Demof. I 4). Daneben aber beginnt es sich bereits auch auf die Wiedergabe seelischer Bewegungen zu erstrecken: es charakterisiert das schaudernde Entsetzen (Ciro III 11), wie die

Digitized by Google

zarteren Regungen des Mitgefühls (ib. II 5). Dafs auch die Violen sich gelegentlich zur Schilderung besonders charakteristischer Situationen und Stimmungen von den Celli und Bässen emanzipieren, geht aus den bisher angeführten Beispielen deutlich hervor. Weit weniger Selbständigkeit wird dagegen den Celli in diesen Opern noch eingeräumt; nur in sehr seltenen Fällen treten sie ohne die Bässe auf.

Eine ganz besondere Rolle fällt den Bläsern zu. Im „*Ricimero*“ Bläser waren es nur 4 Arien, die von Bläsern begleitet waren, gegenüber 17, in denen das Streichorchester allein die Begleitung übernahm; im „*Demofoonte*“ ist das Verhältnis bereits 11 : 11. Gewöhnlich sind es Oboen und Hörner, die zum Streichorchester hinzutreten; Flöten erscheinen auch hier noch selten (vgl. die pastorale Arie „*Felice età dell' oro*“ Demof. II 8 und das zarte Liebesgeständnis in der Arie „*Che giova il dirmi io t'amo*“ Sem. II 10). Die Trompeten, die noch in den Arien des *Astianatte* eine wichtige Rolle gespielt hatten, sind aus diesen Opern, von den Märschen und Accompagnatoszenen abgesehen, vollständig verschwunden. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht, dafs in der grofsen Soloszene Tito Manlio III 10 die *Trombe lunghe* im Orchesterrezitativ zwar eine ausgiebige Verwendung finden, in der darauffolgenden Arie „*Veggo un ombra che orribil severa*“ dagegen fehlen.

Die solistische Verwendung der Bläser hat ebenfalls Fortschritte gemacht. Zwar erstreckt sie sich nur in einem einzigen Falle über einen ganzen Satz hinweg, nämlich in der Arie „*Se tutti i mali miei*“ (Demof. II 6), einer Klagearie von ergreifendem Ausdruck. Im Übrigen treten die Bläsersoli nur episodisch auf, aber dann immer an charakteristischen Stellen und mit grofser Wirkung. Schon in der *Semiramide*, in der bereits erwähnten Arie „*Levarmi tu pretendi*“ findet sich eine solche Stelle, wo nach einer Fermate bei den Worten *muovati a pietade* aufser der schon angeführten harmonischen Rückung auch noch eine Solooboe eintritt. Auch in der ebenfalls erwähnten Arie des Scitalce (Sem. ric. I 11) tritt bei dem Worte *sospira* plötzlich die Oboe hinzu. Wo dieses Instrument solistisch gebraucht wird, geschieht es zum Ausdruck elegischer Klage, eine Verwendung, für die Jommelli bei seinem Lehrer Leo treffliche Vorbilder fand, nicht nur in seinen Opern, sondern auch in den Oratorien, man denke nur z. B. an die ergreifende Oboenklage in der Sinfonie zu seiner „*Morte d'Abele*“. Der Brauch, Oboen und Hörner zu Interpreten mahnender Geisterstimmen zu machen, wird auch in diesen Opern fortgeführt. So erscheinen in der Schlufsarie des 2. Aktes des Tito Manlio „*Ombre*

funeste e pallide" bei den Worten: „*v' intendo*" kurze Sätzchen, zuerst von den Oboen, dann von den Hörnern allein vorgetragen; ähnlich verhält es sich mit der analogen Arie „*Veggo un' ombra che orribil severa*" am Schlusse des 3. Aktes. Ein charakteristisches Beispiel des Alternierens von Flöten- und Hörnersoli bietet die Arie „*Che giova il dirmi*" (Sem. II 9).

Was die Verwendung der Bläser im Allgemeinen betrifft, so zeigt sich im Unterschied zu Hasse und zu Jommelli's eigenen früheren Opern das Prinzip, die Arienmittelsätze nur vom Streichorchester begleiten zu lassen, streng durchgeführt. Bei den sehr spärlichen Ausnahmen von dieser Regel ist stets die Rücksicht auf den Text maſsgebend gewesen, wie in der Arie „*Men bramosa*" (Ciro II 9), wo die *Furie* der Leidenschaft ihr Wüten auch im Mittelsatz fortsetzen. Erst später ist Jommelli wieder auf den früheren Brauch zurückgekommen. Er erreicht aber mit jener Beschränkung, daſs beim Wiedereintritt der Bläser im Dacapo das orchestrale Klangbild sich von dem Vorhergehenden in wirksamer Weise abhebt.

Aber abgesehen davon enthält diese Opernreihe eine groſse Anzahl neuer und origineller Orchestereffekte. Besonders für gedämpfte Geigen und gestopfte Hörner[1]) bekundet sie eine groſse Vorliebe. Dieser Effekt, den Jommelli bereits im „*Eumene*" (II 10) zusammen mit Flöten und gedämpften Geigen zur Erzeugung eines idyllisch-pastoralen Kolorits angewandt hatte, tritt nunmehr in den Geisterszenen in den Dienst des Schauerlichen und Dämonischen. Besonders charakteristisch verwandt wird er in der schon erwähnten groſsen Soloszene im Tito Manlio III 10, wo Tito seinen Sohn zur Hinrichtung schreiten zu sehen vermeint. Jommelli hat den erschütternden Eindruck der Situation dadurch noch bedeutend gesteigert, daſs er jenen Todesgang auſser durch das Saitenorchester noch durch Oboen, gestopfte Hörner und Trompeten in einer trauermarschähnlichen Weise illustriert.

[1]) Damit ist die lange verbreitete Ansicht (vgl. Lipowsky, Lexikon p. 26), die Sordinen seien erst durch Ignaz und Anton Böck eingeführt worden, erledigt; auch Eichborn's Behauptung (Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1881, p. 29), daſs die Idee der Stopftöne erst um 1760 aufgekommen sei, bedarf nach Obigem der Richtigstellung. Hatte doch bereits Anton Hampel, der von 1737 an der Dresdener Hofkapelle angehörte, Sordinen verwandt, vgl. M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen (Dresden 1862) II 226 f.

Digitized by Google

Die Dynamik des Orchestervortrags bietet gegen früher nichts Bemerkenswertes. In den Trommelbafs-Ritornellen geschieht die Verstärkung des Vortrags immer noch ruckweise und nicht, wie beim späteren Crescendo, kontinuierlich. Die Vorschriften *p, poco f., più f., f assai* u. a. treten nur häufiger auf, wie denn überhaupt die ganze Notation der Vortragszeichen bis auf die Sforzandi hinein sorgfältiger geworden ist. Echowirkungen dagegen finden sich auf Schritt und Tritt. Der Ciro bringt III 9 eine eigentümliche Verwendung des Echos, insofern hier die erste Geige ein Motiv vorspielt, das dann die zweite *piano* und *con sordini* wiederholt. Dynamik

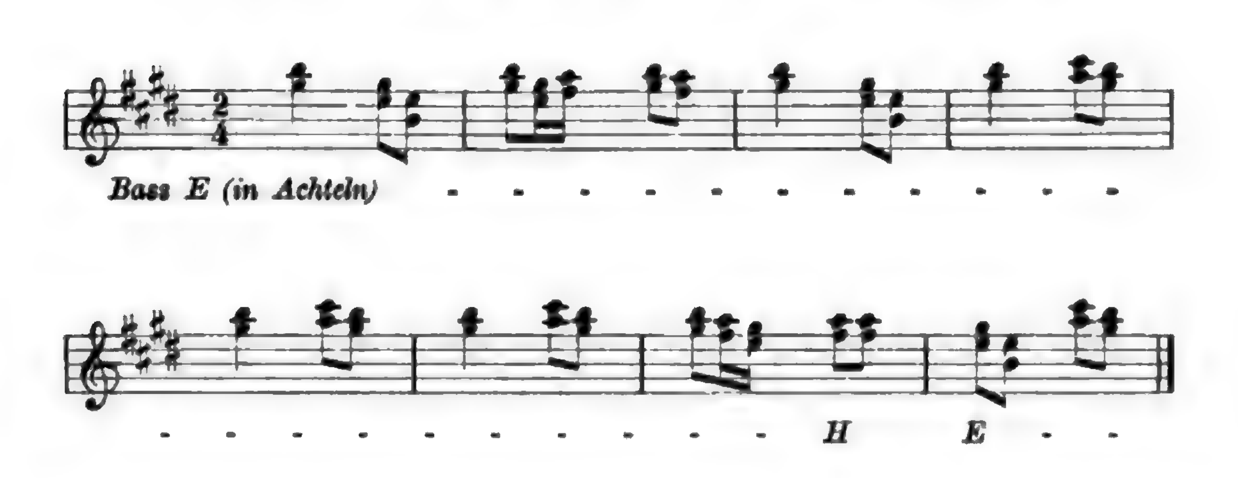
Noch ein Wort über die in diesen Opern ziemlich häufig auftretenden selbständigen *Orchestermärsche*, die im *Astianatte* I 3 einen glänzenden Vorgänger haben. Ihre Bezeichnung ist *Marcia*, in einem Falle (Sem. III 9), wie gelegentlich auch bei Hasse,[1]) *Sinfonia*. Dafs derartige glänzende szenische Veranstaltungen zum eisernen Bestand der neapolitanischen Oper gehörten und mit einem kolossalen Statistenapparat ausgeführt wurden, wissen wir aus verschiedenen Berichten; De Brosses z. B. spricht von 100 bis 150 dabei beteiligten Personen.[2]) Formell sind diese Märsche, gleich denen von Hasse und Graun, sehr einfach gebaut; sie bestehen aus zwei an Umfang ziemlich gleichen Teilen, von denen der erste auf der Dominante schliefst, während der zweite wieder nach der Haupttonart zurückmoduliert. Die Tonart ist mit einer einzigen Ausnahme (Sem. ric. I 2, G-dur) D-dur, die gebräuchliche Trompetentonart. Märsche

Inhaltlich zeichnen sich diese Märsche, deren Tempo für gewöhnlich mit *Adagio assai* bezeichnet ist, nach dem Vorbild Hasse's durch eine straff punktierte Rhythmik aus und unterscheiden sich im Charakter nur wenig von einander. Dennoch macht Jommelli einzelne Ausnahmen, und zwar in den Fällen, wo er ein bestimmtes exotisches Kolorit zu wahren bestrebt ist. So wird das Auftreten der assyrischen Königin (Sem. I 1) von einem sehr charakteristischen, ungeschlachten Tonstück des Orchesters begleitet, das sein Seitenstück in dem analogen Marsch der andern *Semiramide* (Sem. ric. I 2) findet. Einen ähnlichen Charakter trägt der Einzugsmarsch der „phrygischen Prinzessin" im *Demofoonte* (I 5), während die übrigen Stücke ein mehr konventionelles Gepräge aufweisen. Die Märsche der *Semiramide* und des *Demofoonte* sind aufserdem Stücke, bei denen im Texte von *„stromenti barbari"*

[1]) Vgl. Cleofide I 14, II 5 u. ö.
[2]) Lettres familières II 390.

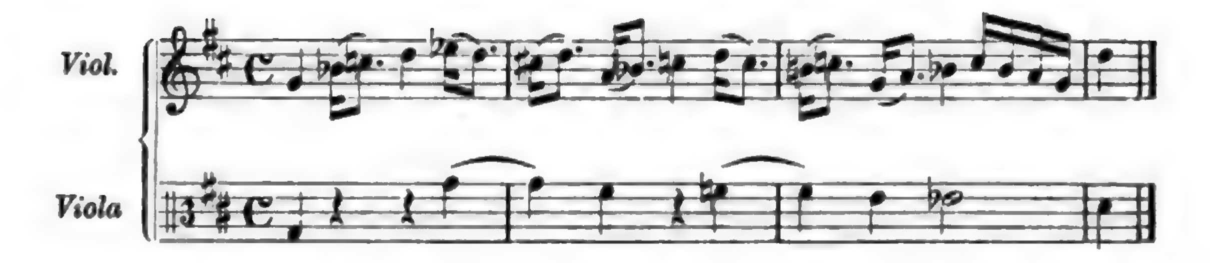
Digitized by Google

die Rede ist. Dafs gerade die Trompeten, zu denen sich im *Demofoonte* erstmals noch Pauken gesellen, unter diesen „barbarischen Instrumenten" eine besondere Rolle spielen, ist ein Beweis für die Sonderstellung dieser Instrumente im gewöhnlichen Opernorchester.[1]) Sie treten hier zumeist in kleinen Sätzchen, worin sie mit den Hörnern alternieren, sogar solistisch auf; die Wahl der engen Lage, zumal in den Fortestellen, bekundet, dafs es Jommelli wirklich darum zu tun war, den Blechklang zu möglichst groben realistischen Wirkungen auszubeuten. In den Tuttistellen dagegen folgt er durchaus der allgemeinen Praxis der Zeit, welche die Trompeten zur Füllung und Markierung des Hauptrhythmus verwendet.

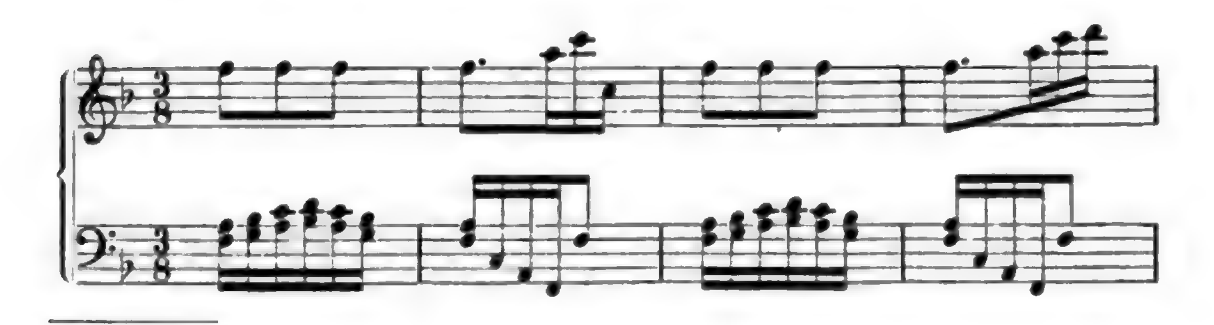
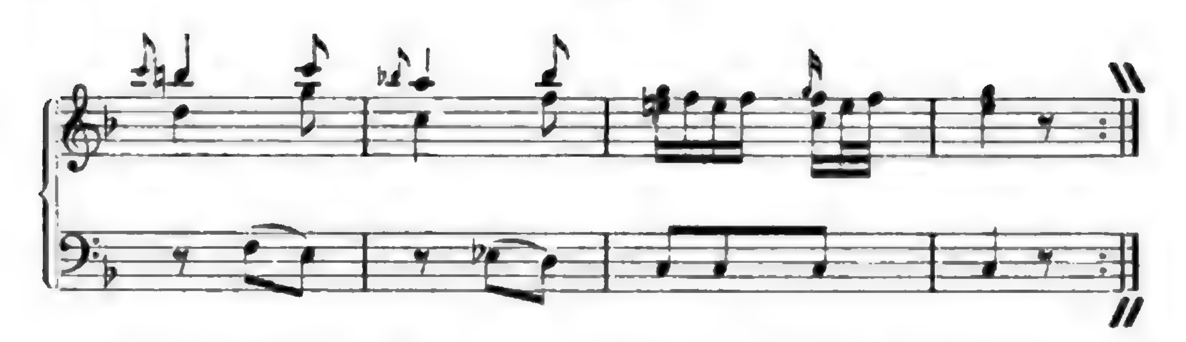
Sinfonien Von den *Sinfonien* dieser Opern sind wiederum zwei, die zur *Semiramide* und zum *Tito Manlio*, identisch. Ihr erstes Allegro ist ein wahres Musterbeispiel für die lärmende Hohlheit dieser Thematik:

Bald tritt die übliche Wendung nach der Dominante ein, ihr folgt das Seitenthema, im Gegensatz zum Hauptthema nur von den Streichern und *piano* ausgeführt. Was wir bereits bei den früheren Opern[2]) beobachteten, nämlich das Streben, das Seitenthema in einer weit über Hasse hinausgehenden Weise mit dem Hauptthema kontrastieren zu lassen, zeigt sich auch hier. Ein instruktives Beispiel dafür weist die Sinfonie der *Semiramide riconosciuta* auf, wo einem Hauptthema landläufigen Gepräges, das vom Tutti des Orchesters vorgetragen wird, folgendes Seitenthema gegenübertritt:

---

[1]) Demof. I 5 steht ausdrücklich in der Part.: *Trombe sul teatro.*
[2]) S. o. S. 151.

Digitized by Google

— das richtige Seitenstück zu dem oben S. 151 angeführten Thema der *Astianatte*-Sinfonie. Durchführung und Reprise vollziehen sich ganz in der Hasse'schen Art, jedoch auch hier unter grundsätzlicher Umgehung der fugierten Schreibweise. Der langsame Satz dieser Sinfonie gehört jener Gattung an, die das ganze Stück hindurch (19 Takte) an einem Motiv festhält; es lautet:

Auf diesem Motiv träumt der ganze Satz, präludienartig modulierend, dahin, eine Weise, die Jommelli auch späterhin neben den ausgeführten Liedsätzen an dieser Stelle besonders bevorzugt hat. Die spätere Art, die Mittelsätze mit einem Bläsersolo auszustatten, ist diesen Sinfonien fremd; Jommelli läfst sie noch ausschliefslich vom Streichorchester vortragen.

Die Schlufssätze, alle im Tripeltakt gehalten, entsprechen nach wie vor der Forderung Scheibe's, dafs diese Teile „so flüchtig eingerichtet werden sollten, dafs sie aufs Geschwindeste können gespielt werden".[1]) Hier das Thema der *Demofoonte*-Sinfonie:

[1]) Krit. Musikus (1745), 66. Stück.

Bemerkenswert ist, daſs Jommelli in diesen Schluſssätzen die Gegenüberstellung von Tutti und Soli der Bläser (Oboen und Hörner) besonders liebt und dadurch wenigstens nach der Seite des Orchesterklangs diesen flüchtig gearbeiteten Sätzen eine gröſsere Mannigfaltigkeit verleiht.

Nur ein Satz in diesen Opern macht eine Ausnahme von der sonstigen Gestaltungsweise, nämlich der Schluſssatz der *Ciro*-Sinfonie, der die bei Hasse häufigere, bei Jommelli aber sehr seltene Form des *Menuetts* aufweist.

Um jedoch nicht bei der Erörterung zerstreuter Einzelheiten stehen zu bleiben, die ja doch nur durch die groſsen dramatischen Zusammenhänge in die richtige Beleuchtung gerückt werden, möge Jommelli's damaliger Standpunkt der Oper gegenüber an dem dramatischen Aufbau zweier Werke dargelegt werden, die schon von den Zeitgenossen mit vollem Rechte als die bedeutendsten Schöpfungen dieser Reihe anerkannt wurden: dem *„Cajo Mario“* von 1746 und dem *„Artaserse“* von 1749.

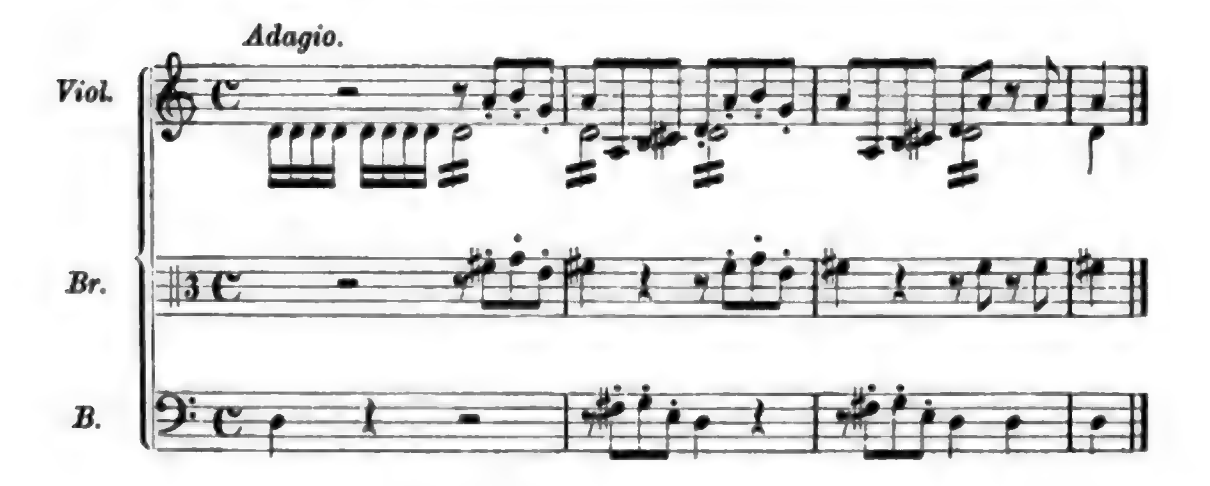
Cajo Mario

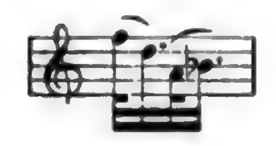
Das Sujet des *Cajo Mario* ist aus einer groſsen Anzahl früherer und späterer Kompositionen bekannt. Der tragische Konflikt wird durch den trotzigen Ehrgeiz des Marius hervorgerufen, der, um zu seinem Ziele zu gelangen, selbst vor der Opferung seiner eigenen Tochter Marzia nicht zurückscheut. Damit beschwört er aber in Marzia's Seele einen weiteren Zwiespalt herauf, nämlich den zwischen der Pflicht des Gehorsams gegen ihren Vater und der Liebe zu ihrem Verlobten Annius. In diesen beiden Konflikten und ihrer Lösung besteht der eigentliche tragische Kern der Oper, an den sich in bekannter Manier noch verschiedene Nebenepisoden, vor allem das Liebesverhältnis zwischen Rhodope und Lucio, angliedern.

Jommelli hat diese Sachlage mit richtigem dramatischem Instinkt erfaſst. Wie er seinerzeit im *Astianatte* die Gestalt Andromache's in den Mittelpunkt seiner Komposition gestellt hatte, so verfährt er hier mit Cajo Mario und dem Liebespaar Marzia und Annio.

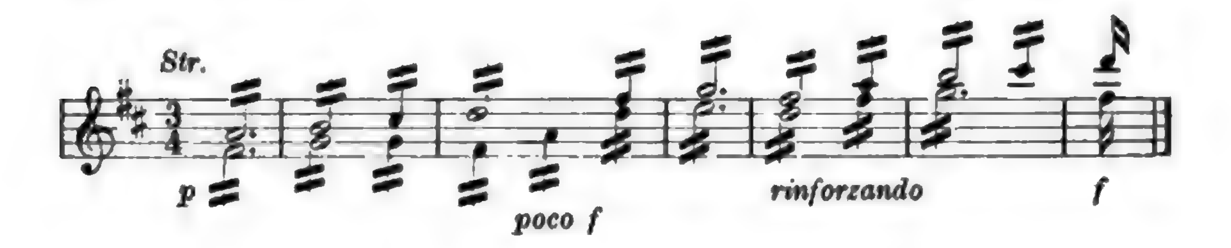
Digitized by Google

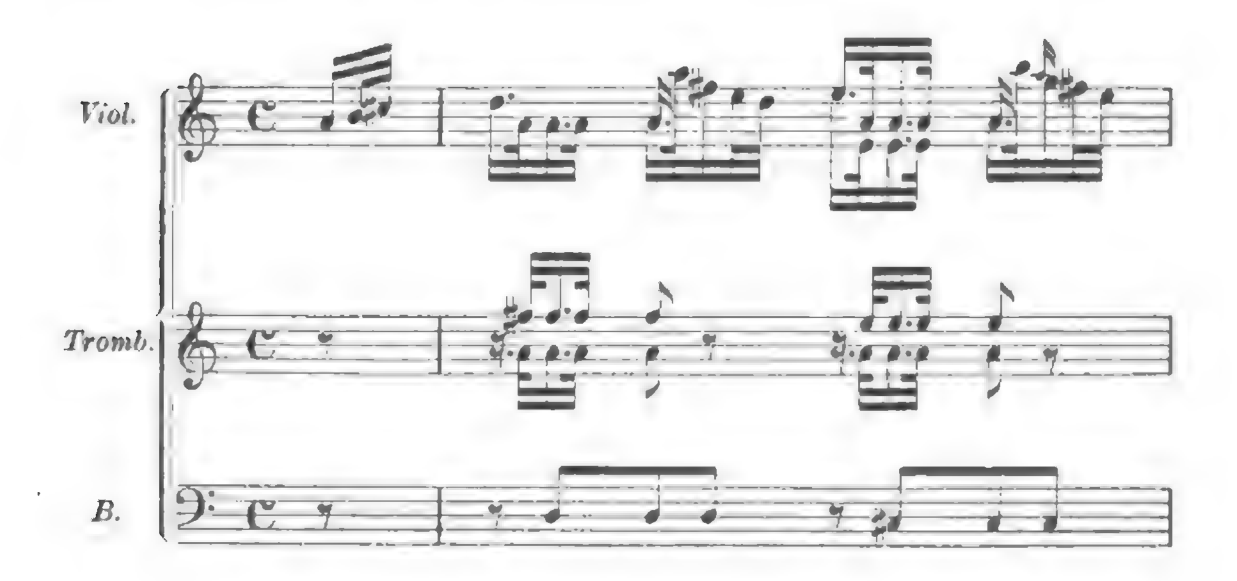
Freilich zeigt sich dabei alsbald, daſs er dem heroischen Trotz seines diesmaligen Titelhelden nicht mit demselben dramatischen Geschick beizukommen wuſste, wie dem passiven Heldentum der Andromache. Gleich die beiden ersten Arien Mario's, „*Mostra che sei*“ I 2 und „*A dispetto della sorte*“ I 9, in denen er seine ganze hartnäckige Rücksichtslosigkeit offenbaren soll, entfalten ein hohles Pathos von durchaus konventionellem Charakter, kaum daſs in I 9 durch den dumpfen Bratschenklang der Versuch gemacht wird, die verbissene Wut des Helden etwas individueller zu charakterisieren. Nicht viel besser ist endlich auch seine dritte Arie „*Ah, d'esserti*“ II 2, die durch Trompetenklang und Streichertremolo zu wirken sucht; auch sie enthält kaum ein paar individuellere Töne.

Ganz anders aber liegt der Fall, sobald an den Wendepunkten der Handlung weichere Empfindungen sich dem ursprünglichen Trotze beigesellen. Ein Beispiel dafür liefert die Soloszene am Schlusse des 2. Aktes. Mario hat alle Andern fortgeschickt, um mit seinen Gedanken und seiner nur mühsam verhaltenen Wut allein zu sein. Es kocht in seiner Seele:

Wiederum verkündet die zweite Geige die innere Erregung, die sich schlieſslich bis zum Entschluſs steigert, die eigene Tochter zu opfern. Aber alsbald darnach stellen sich mit dem Motiv:

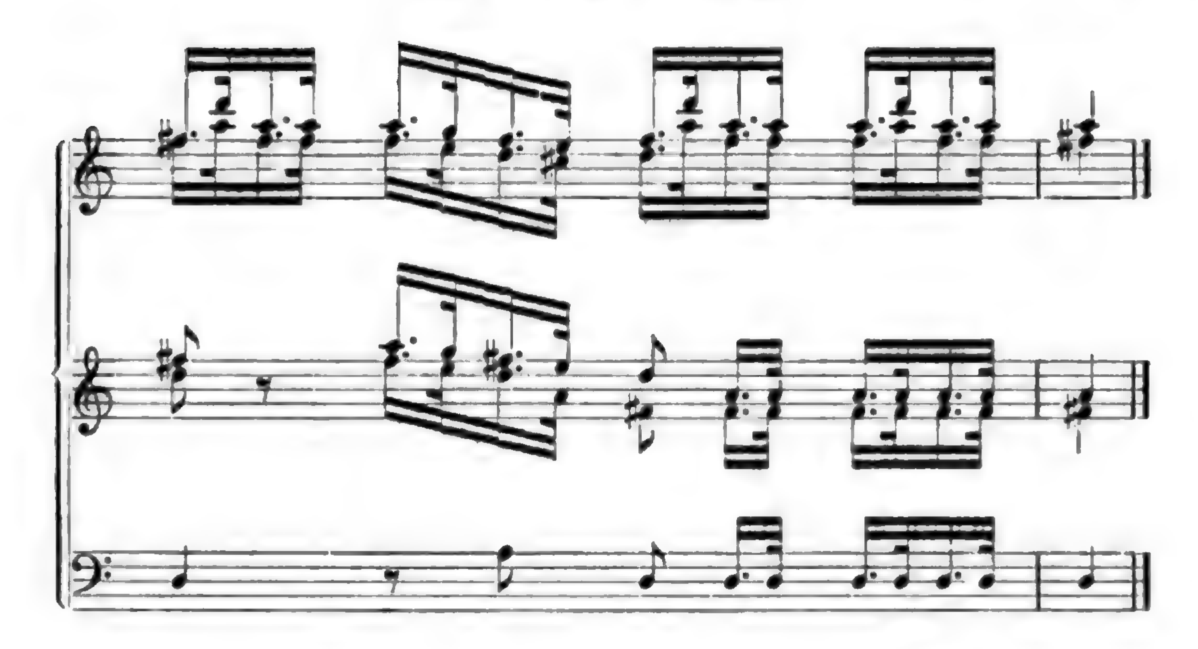


Digitized by Google

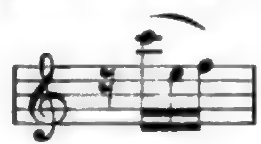
Schauder und Reue über diesen Plan ein und versetzen den Helden in den Zustand höchster Verzweiflung, die sich in der Arie *„Che più tardate o barbari"* Luft macht. Freilich steht auch dieses Stück noch nicht auf der Höhe des Rezitativs; das Tremolo spielt, wie in der älteren Oper, die Hauptrolle. Von Interesse ist dabei, dafs sich hier eine Stelle findet, die dem im *Artaserse* folgenden Crescendo den Boden bereitet:

In Mario's zweiter grofser Soloszene (III 7) ist das dort Beschlossene bereits zur Tat geworden, damit aber zugleich auch sein unbändiger Trotz geschwunden. Er läfst den bitteren Empfindungen, unter denen sich die Stimme des bösen Gewissens immer deutlicher vernehmen läfst, freien Lauf. Jommelli geht hier darauf aus, statt eines die ganze Szene beherrschenden Orchestermotivs den Text so eingehend als möglich zu illustrieren; es ist das erste umfangreichere Beispiel jener musikalischen Detailmalerei, die später eine so grofse Rolle spielen sollte. Schon will Mario seinen Befehl widerrufen, da erblickt er plötzlich den *„lugubre apparato"* der Hinrichtung: wiederum ein Trauermarsch mit Hinzutritt von Trompeten:

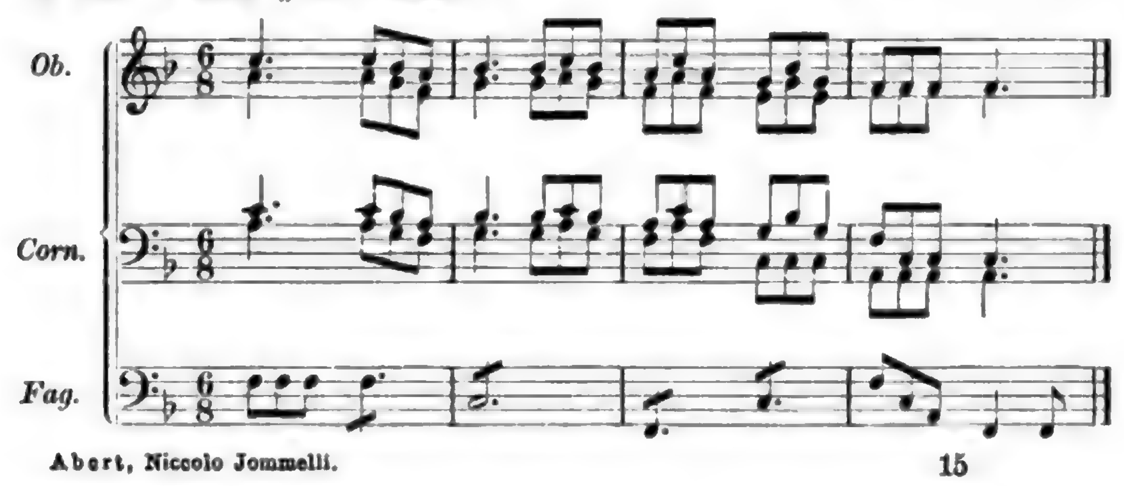


Digitized by Google



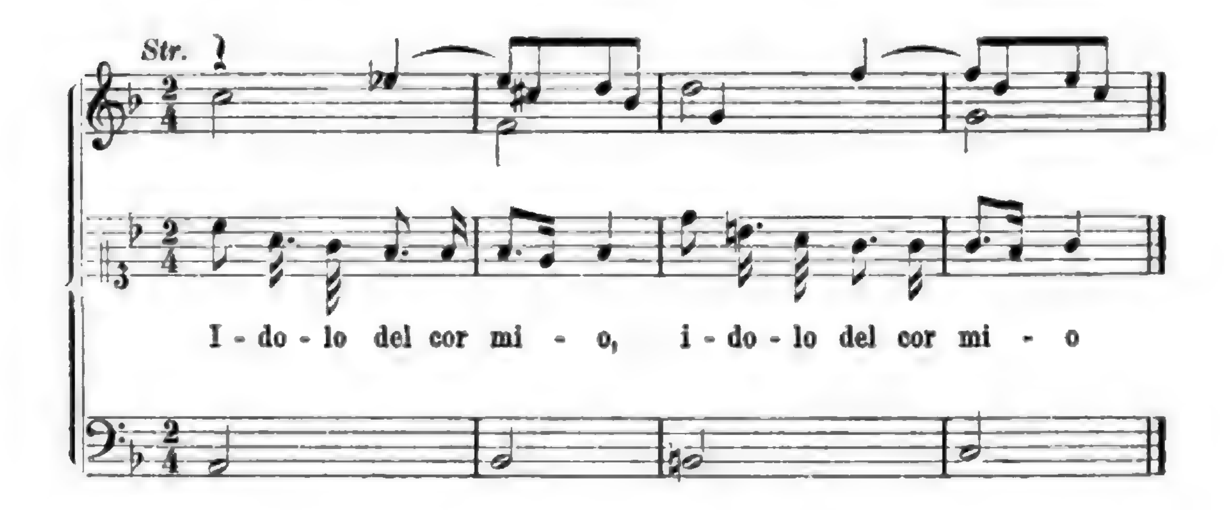
Bei der Anrufung des Apollo und Mars kommen noch Hörner hinzu: die gesamten Bläser, unterstützt von den Bratschen, zeichnen, ähnlich wie in den früheren Opern, die Gestalt der *figlia pallida ed afflitta.* Der Trauerzug scheint vorüber zu sein. Die Bläser schweigen, Mario ruft in höchster Not nochmals die *Numi* an, wobei im Orchester ein bereits früher gebrachtes Motiv erscheint:



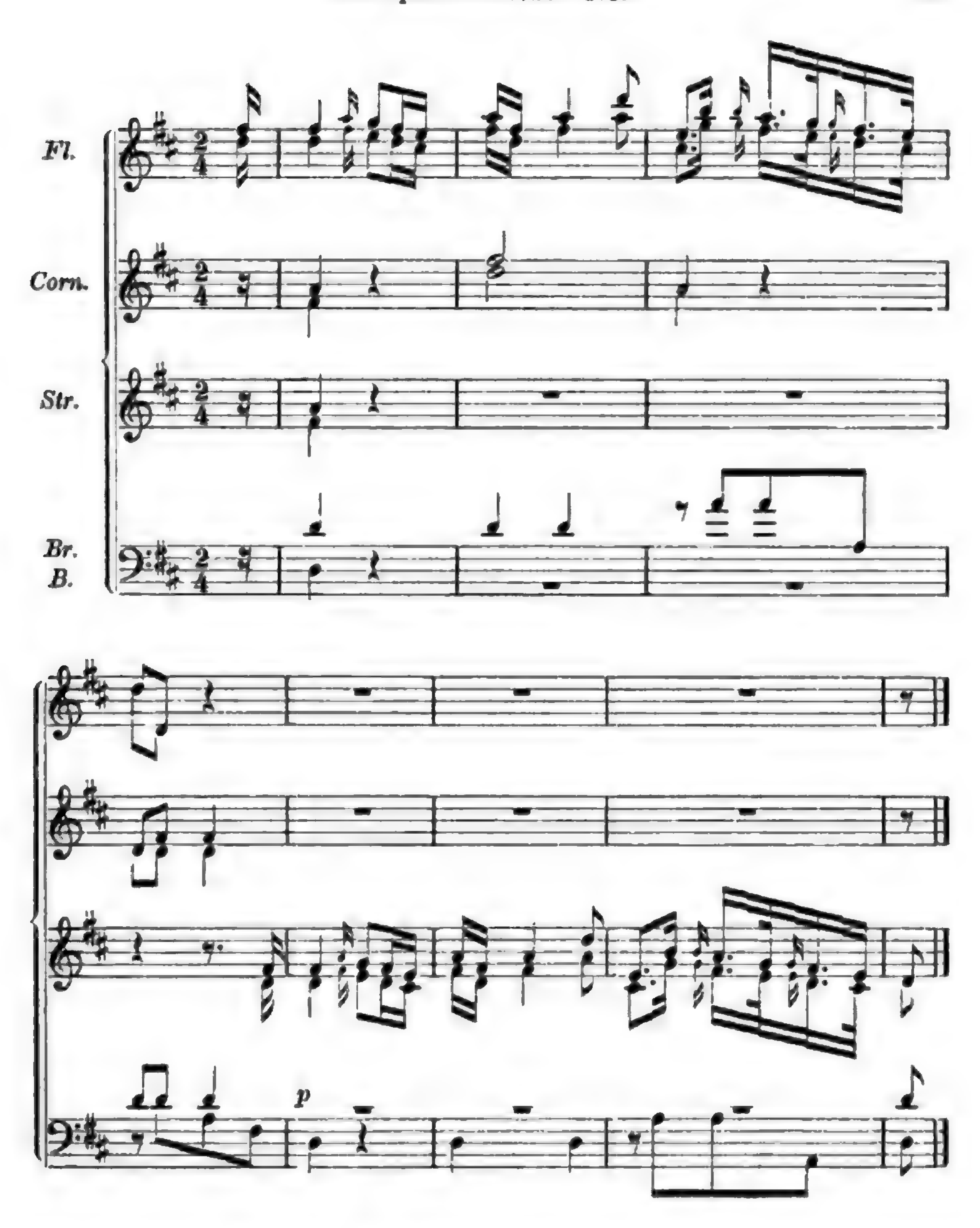
Die ganze, breit ausgeführte Accompagnatoszene mündet schließlich in die Arie *„Veggo un lume di torbida face“* aus, eines jener pittoresken Stücke, worin diesmal die Welt der rächenden Schatten durch ein vollständiges Bläserkonzertino vertreten ist. Vgl. die Stelle vor den Worten *„Odo l'ombra“*:

Digitized by Google

Die ganze Arie ist voll charakteristischer Tonmalerei: gleich zu Beginn des Hauptthemas bleibt die Singstimme nach beliebter Manier auf der Tonika *f* wie erstarrt liegen. Aufsergewöhnlich ist ferner auch die Beteiligung des vollen Orchesters am Mittelsatze.

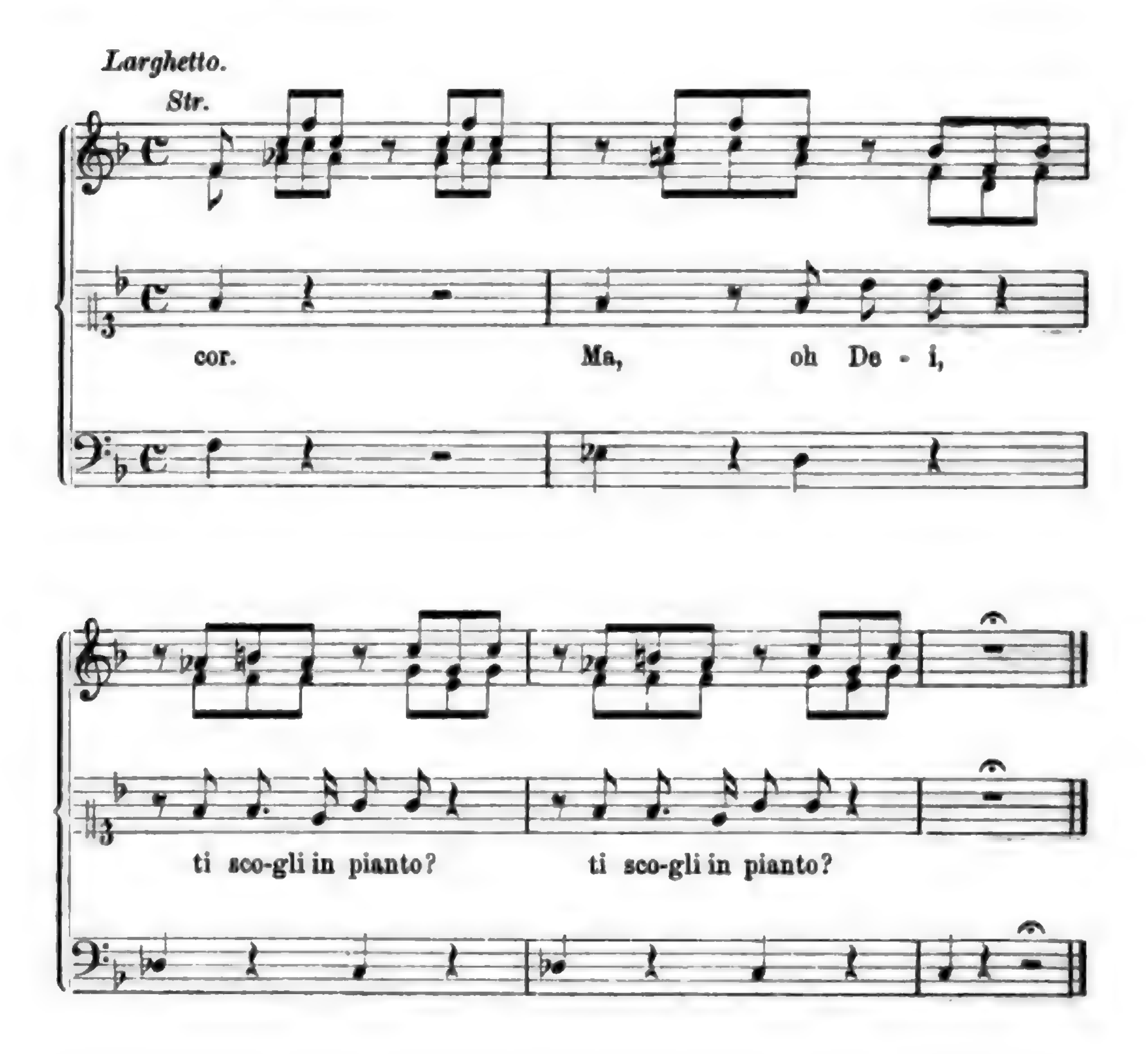
Man erkennt klar: die dramatischen Intentionen dieser Oper bewegen sich auf der im *„Astianatte“* eingeschlagenen Bahn weiter, jedoch entspricht ihnen die Ausführung, was die Charakteristik des Titelhelden anlangt, noch keineswegs.

Um so besser ist Jommelli die Zeichnung des duldenden Liebespaares, vor allem der Marzia, geglückt. Gleich in ihrer ersten Arie *„Vorrei sperare oh Dio“* (I 3) mit ihrer merkwürdig stockenden Melodik spricht sich die leise Angst vor drohenden Gefahren, aber auch die ganze Innigkeit ihrer Liebe aus; vgl. folgende Stelle:

Solange der Konflikt mit ihrem Vater noch nicht akut ist, atmen ihre Gesänge harmlose, gemütvolle Innigkeit, so die Arie I 11 (*„Sposo che dici?“*) mit ihren Pizzikati im Orchester:

oder noch mehr die Arie *„Deh lasciami in pace“* (II 3) mit ihrem mozartisierenden Hauptthema und dem durch das ganze Stück hindurch fortgesetzten echoartigen Konzertieren der beiden Orchestergruppen:

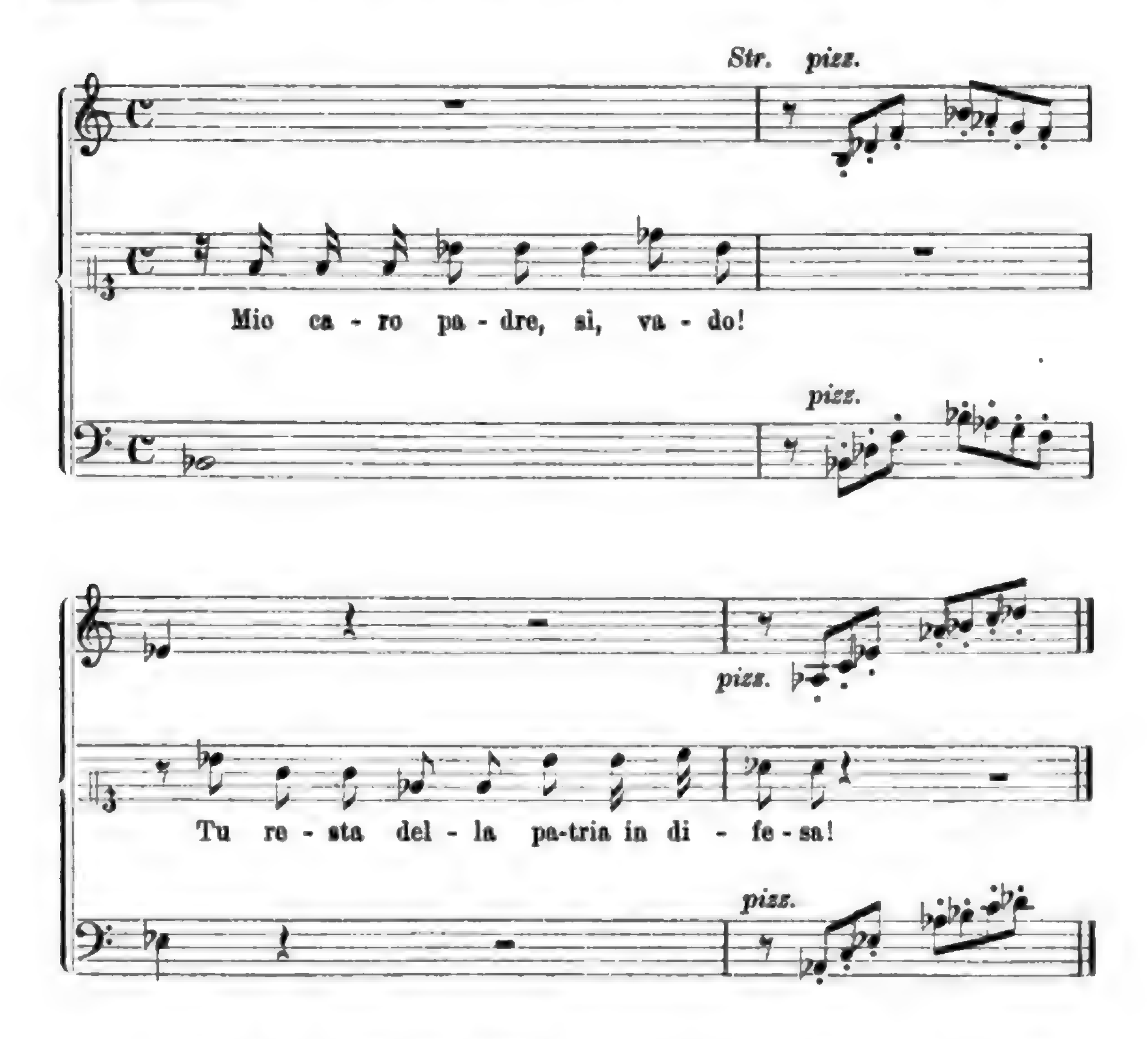
Digitized by Google

Einen tieferen Einblick in ihre Seele erhalten wir jedoch erst II 11, wo sie offen in den Konflikt zwischen bräutlicher und kindlicher Liebe hineingedrängt ist. Hier setzt zunächst wieder das Accompagnato ein mit einem durchgehenden Motiv. Cajo Mario, sowie Lucio werfen ihre Bemerkungen im Secco dazwischen, aller Glanz fällt auf Marzia zurück. Bei den Worten *Ah sposo amato* taucht jenes Motiv

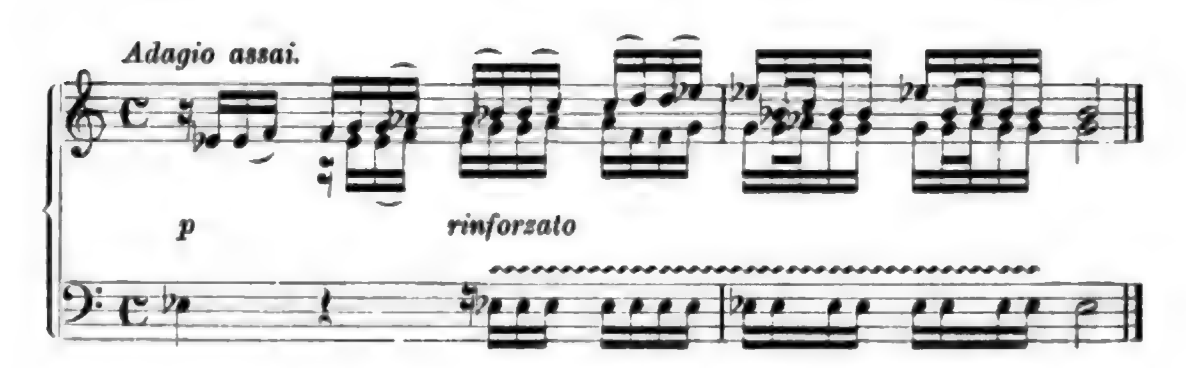
Digitized by Google

wieder auf, aber jetzt im Verein mit einem energisch punktierten Motiv: wir ahnen bereits, welchen Weg die Tochter ihres Vaters einschlagen wird. Aber noch ist sie ihrer selbst nicht sicher. Dieses Schwanken gelangt in der Arie *„Richiama al tuo pensiero“* zum Ausdruck. Was Freiheit der Formbehandlung anlangt, so steht dieses Stück unter den bisher angeführten Arien einzig da. Die Dacapo-Form ist zwar beibehalten, aber der Hauptsatz entwickelt in genauestem Anschlufs an die Textworte eine ungeahnte Fülle von Stimmungsbildern. Da haben wir zunächst ein energisch vorwärts drängendes F-dur-Allegro mit Streichertremolo und Trommelbässen, worin sich Marzia samt ihrem Geliebten in trotzige Leidenschaft hineinredet. Aber schon nach 8 Takten bricht dieser Aufschwung ab; mit einer plötzlichen Wendung nach Moll läfst sich die Stimme des Herzens vernehmen:

Digitized by Google

Nach dem Verlobten wendet sie sich mit den Worten *„ah genitor“* an den Vater (F-dur $^3/_8$ Andantino). Hierauf kehrt sowohl das Larghetto, als das Andantino wieder, der Abschlufs erfolgt diesmal nicht auf C, sondern in der Haupttonart F. Der Mittelsatz *„Sì, ti consola“* ist wiederum dem Annio gewidmet (D-moll ₵ Larghetto mit der Begleitung des obigen Beispiels), ihm folgt die Wiederholung. Alles in Allem eine regelrechte Dacapo-Arie, nur mit beständigem Stimmungsumschlag innerhalb des Hauptsatzes.

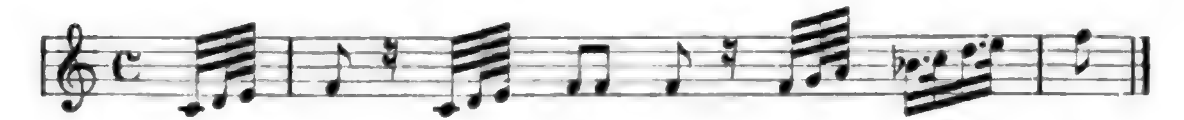
In ihrer zweiten Hauptszene (III 5) treffen wir Marzia bereits im Begriff, zur Opferung zu schreiten. Sie nimmt Abschied vom Vater und Geliebten. Hier der Beginn mit dem aufsergewöhnlichen Pizzikato-Effekt:



Dann schlägt sie weihevolle Töne an und fleht den Schutz der Götter auf Rom herab. Das charakteristische *Es-dur* erscheint:

Dieselbe Tonart beherrscht auch die anschliefsende Arie *„Padre, sposo, io vado a morte“*, ein bedeutendes Stück voll Empfindungstiefe und Innigkeit; die *ombre,* die auch hier hereinspielen, machen sich diesmal in Sechzehnteltremoli der zweiten Geigen bemerklich.

Noch instruktiver sind die beiden Soloszenen des Annio I 6 und I 12 (Aktschlufs!). Die ganze Figur des Annio gehört zu jenen Jünglingsgestalten, die — bis in die Tage des zweiten *„Fetonte“* hinein — als Märtyrer ihrer Liebe in elegischer Klage durch die ganze Oper hinwandeln und von Jommelli mit besonders tief empfundenen Gesängen bedacht sind. Im *Cajo Mario* haben wir diesen Ausdruck rührenden Flehens in der Es-dur-Arie (II 4) des Annio *„Per pietà non tormentarmi“*, einem Stück, das zu den Perlen dieser ganzen Opernreihe gehört.

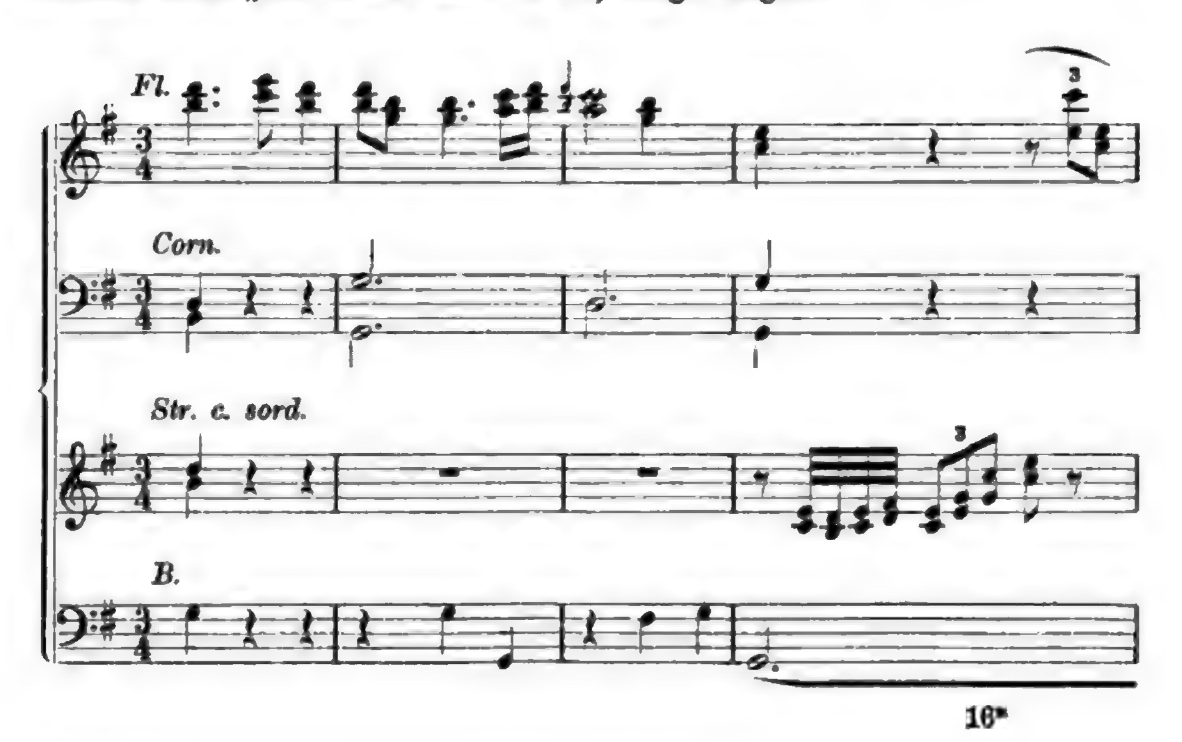
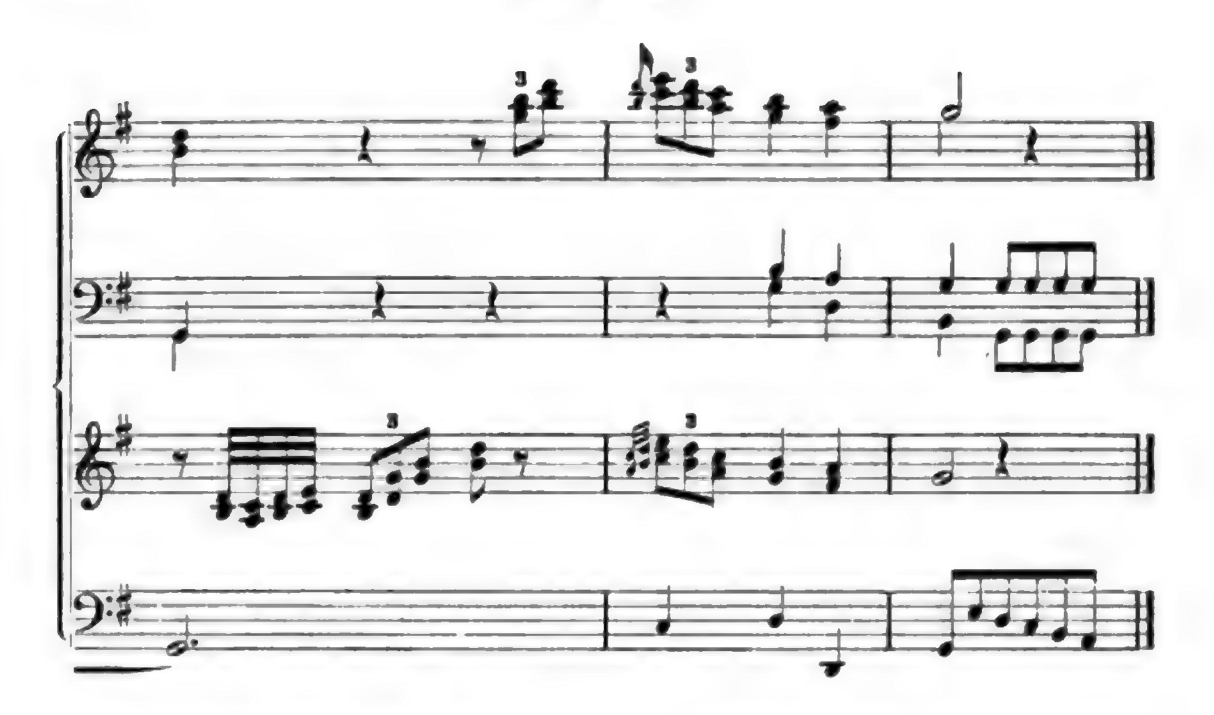
Das Accompagnato I 6, welches in das Duett *„Ah, nostre alme accende“*, den ersten vollen Ausdruck des Liebesglückes, ausmündet, wird von drei Motiven beherrscht, die sich in engem Anschlufs an das Textwort beständig ablösen. Es sind: a) die Anrufung Juppiters, in den bekannten feierlichen Streicherakkorden, b) ein energisches Motiv von echt neapolitanischem Typus, das Tonsymbol des festen Entschlusses, zum Ziele zu gelangen:

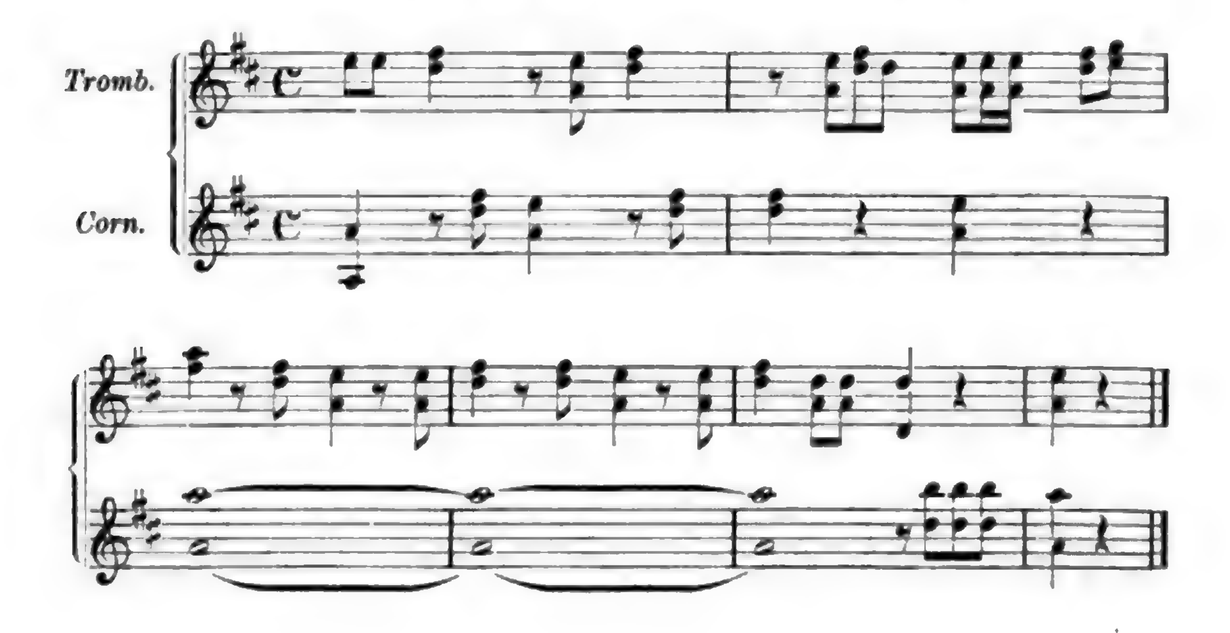


und c) ein zärtliches Motiv, der Ausdruck seiner Liebe zu Marzia. Die Liebe behält schliefslich den Sieg; freilich spricht sich das Glücksgefühl der Beiden in dem Duett, dem Zeitgeschmack entsprechend, in einem echten Rokokosatze aus mit reichlichen Flötensoli und pastoralen Orgelpunkten. Es ist in seiner Art ein Idyll von ganz besonderem Reiz, wennschon allerdings unser modernes Empfinden gerade hier andere Töne erwartet.

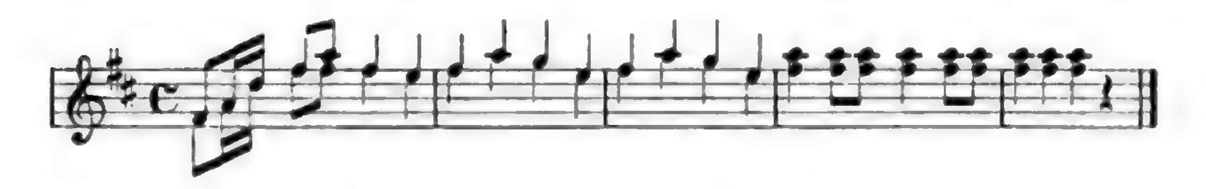
Digitized by Google

In der Schlufsszene des 1. Aktes hat sich die Situation gründlich geändert. Das Liebesglück der Beiden ist durch Marius' Dazwischentreten zerstört und wir erleben hier den Reflex dieses Ereignisses in Annio's Seele. Wiederum ruft er die Götter an, aber nicht mehr in jener alten, weihevollen Weise, sondern mit einem scharf punktierten Motiv, das bereits die steigende Erregung verrät. *„In che peccai?“* droht er den himmlischen Mächten: ein unruhiges Stakkatomotiv erhebt sich in den Geigen und alsbald macht sich die furchtbare Anklage gegen die Götter in einem wilden Allegro assai mit aufgeregten Sechzehntelfiguren Luft. Aber bald wird sich Annio seines Frevels bewufst, er endet mit einem reuevollen Gebet und jetzt erst erscheinen jene gehaltenen Akkorde in den Streichern. Leider folgt auf diese ausdrucksvolle und echt dramatische Szene eine ebenso frostige, wie äufserlich brillante Gleichnisarie *„Se perde l'usignuolo“*, worin eine Solovioline mit der Singstimme in tonmalerischen Passagen wetteifert und von innerlicher Empfindung fast keine Spur mehr vorhanden ist — ein lehrreiches Beispiel für das unausgeglichene Wesen, das sich auch in diesen Opern gelegentlich noch recht empfindlich fühlbar macht.

Die übrigen Sologesänge kommen für das eigentliche Drama in der Oper kaum in Betracht. Das Äufserlich-Virtuosenhafte tritt stark hervor, daneben aber auch die Vorliebe für aufsergewöhnliche Orchesterwirkungen. Schon an mehreren Beispielen ist gezeigt worden, wieviel Wert Jommelli gerade in dieser Oper darauf legt; ein weiteres (aus Annio's Arie *„Ah l'amor mio“* II 12) möge folgen:

Die Arie „*Sì, mio bene, per te pavento*“ erhält durch die selbständige Führung der Bratschen eine eigentümliche Färbung. Der Echoeffekt spielt ferner in keiner Oper dieser Periode eine solche Rolle, wie hier, vgl. z. B. die Arien „*In pace sopporto*“ I 10 und „*Colui non s'innamori*“ II 7, wo das Thema zuerst mit Hörnern, dann von den Violinen allein gebracht wird.

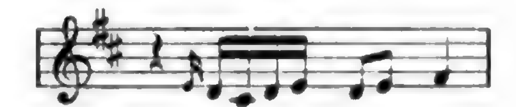
Auch die Trompeten treten in einem Grade hervor, wie seit dem „*Astianatte*“ in keiner Oper mehr. Gleich in der ersten Arie „*Vedrò del tuo sembiante*“ spielen sie mit den Hörnern zusammen eine grofse Rolle:

itized by Google

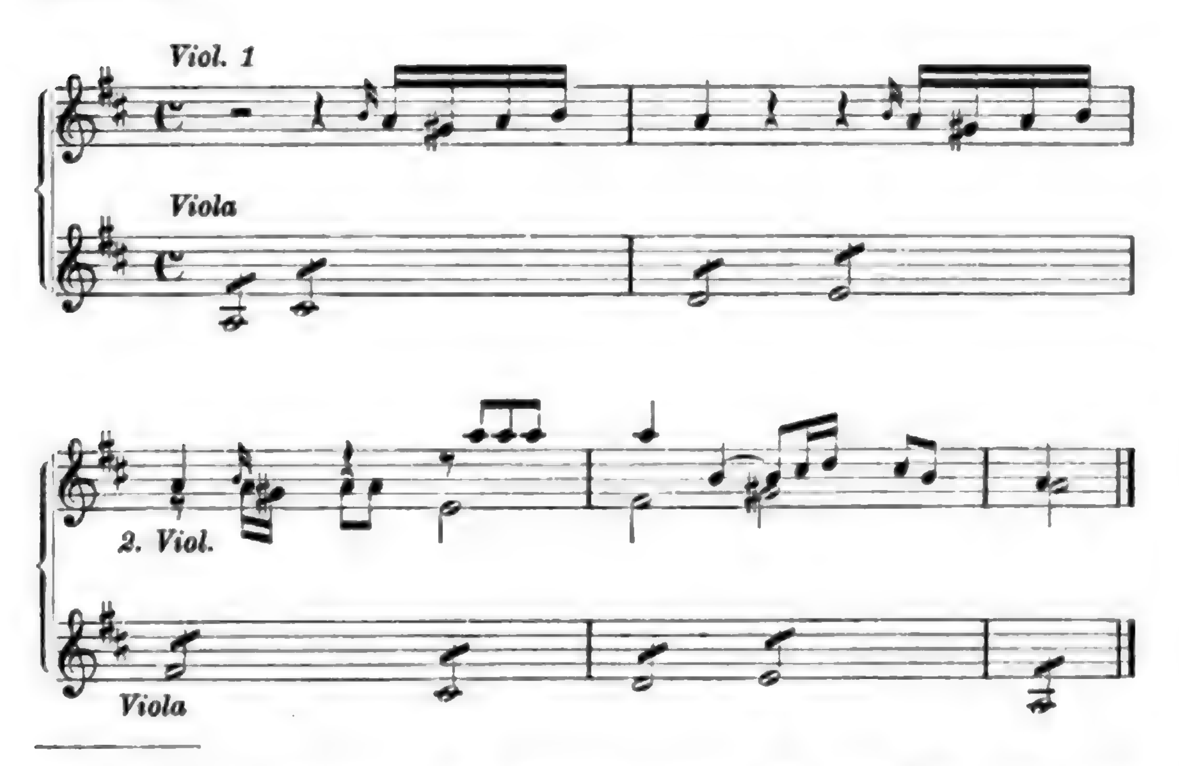
In der Sinfonie dieser Oper tauchen am Schlusse des ersten Allegro *„Clarinetti“* auf. Daſs dabei keine modernen Klarinetten gemeint sind, geht schon daraus hervor, daſs ihnen Tonfolgen von ganz ausgesprochenem Trompetencharakter gegeben werden, wie die folgende: Sinfonie



Zweifellos handelt es sich also hier um die bekannten hohen Solotrompeten.[1]) Sie treten übrigens erst bei der Reprise in Aktion.

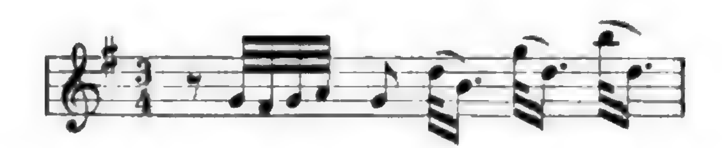
Das Allegro hat wiederum ein ausgeprägtes Seitenthema, das nach einem schweren Halbschluſs auf dem E-dur-Akkord eingeführt wird. Nur ist es diesmal nicht selbständig, sondern aus dem Hauptthema:



abgeleitet:

[1]) Vgl. H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit (1881) und C. Mennicke a. a. O. 277 ff.

Digitized by Google

Auch ist die Klangstärke infolge des Schweigens der Bläser und Bässe merklich vermindert. Ein weiterer Absenker des Hauptthemas des Allegros findet sich übrigens auch im Hauptmotiv des langsamen Satzes:



Freilich mufs man sich bei derartigen Allerweltsmotiven sehr vor zu weitgehenden Schlüssen hüten.

Artaserse

Die letzte Oper, die Jommelli vor seiner Abreise nach Wien schrieb, der *„Artaserse“*, stellt die Summe aller der Errungenschaften dar, die er sich bis jetzt in den verschiedenen Opernzentren seines Heimatlandes zu eigen gemacht hatte. Sie verdient darum ebenfalls eine etwas eingehendere Besprechung,[1]) denn nur dadurch vermögen wir den Operntypus, den er sich in Italien geschaffen hatte, deutlich zu unterscheiden von den Elementen, die er nunmehr dem Ausland verdanken sollte.

Änderungen des Textes

Hierbei ist zunächst Jommelli's Verhältnis zu seinem Text in Betracht zu ziehen, insofern er sich hier nicht, wie bei den früheren Werken, z. B. dem *„Demofoonte“*,[2]) auf kleinere Modifikationen beschränkt, sondern zum Teil recht einschneidende Änderungen vorgenommen hat. Soweit sich dieses Verfahren auf die Arien erstreckt, stimmt es mit der allgemeinen Praxis der Zeit überein, die hier den Komponisten und vor allem den Wünschen der Sänger einen weiten Spielraum verstattete. Schon an einem früheren Beispiel haben wir beobachtet, dafs Jommelli ohne Bedenken eine Arie, die in einer früheren Oper besonderen Beifall gefunden hatte, bei passender Gelegenheit in eine spätere einschob.[3]) Mit der dramatischen Berechtigung derartiger Übertragungen nahm man es keineswegs sehr genau und Jommelli hat z. B. noch in seinen letzten Stuttgarter

---

[1]) Eine ausführliche Besprechung bei Sittard a. a. O. II 78ff. geht von rein modern-ästhetischen Gesichtspunkten aus und gründet sich allein auf die Kenntnis der wenigen in Stuttgart vorhandenen Partituren, ist also mit grofser Vorsicht zu benützen.

[2]) S. o. S. 154.

[3]) Vgl. das Beispiel *Il pastor se torna Aprile* oben S. 165.

Digitized by Google

Opern, wenn auch seltener, seinen Sängern derartige Konzessionen gemacht.

Auf der anderen Seite enthält Metastasio's Dichtung eine ganze Reihe von Arien, die Jommelli nicht komponiert hat; es sind, mit einer gleich zu erwähnenden Ausnahme, durchweg Gesänge der Sekundarier,[1]) deren Weglassung deutlich das Bestreben bekundet, die neben der Haupthandlung herlaufenden Episoden möglichst zu beschränken. Die Figur des Megabise, die sowohl in der Komposition Hasse's als Graun's eine bedeutende Rolle spielt, hat Jommelli überhaupt aus der Reihe der mit selbständigen Gesängen bedachten Personen gestrichen. Durch den Wegfall dieses „Confidente" aber tritt die Gestalt Artabano's, des Intriganten, weit selbständiger in den Vordergrund, ganz abgesehen davon, dafs das auch in dieser Oper reichlich ausgeführte Liebesintriguengewebe wenigstens um einen Faden, das Verhältnis Megabise's zu Semira, erleichtert wird. Artabano wird damit zur zweiten Hauptfigur des ganzen Dramas; in der brutalen Konsequenz seines Handelns bildet er einen sehr wirksamen Kontrast zu dem fortwährend schwankenden und von seiner Umgebung vorwärts gedrängten Artaserse.

In enger Verbindung damit steht die einschneidende Änderung des Textes, die sich Jommelli am Schlusse des zweiten Aktes erlaubt hat. Hier gibt bei Metastasio Artabano nach der Arie Artaserse's „*Non conosco in tal momento*" dem Gefühl der Erleichterung nach dem schweren Richteramt über seinen Sohn Arbace Ausdruck und vergleicht schliefslich in der Arie „*Così stupisce e cade*" seinen Gemütszustand mit dem eines Hirten, der nach glücklich überstandenem Unwetter seine zerstreuten Schafe froh und munter wieder sammelt. Dem Dramatiker Jommelli kam der matte, konventionelle Charakter dieses Aktschlusses deutlich zum Bewufstsein. Er griff zu einem längst bewährten Kunstmittel und setzte unter Weglassung von Artaserse's Arie an die Stelle des Metastasio'schen Schlusses eine grofse Soloszene Artabano's, worin dieser unter heftigen Gewissensqualen die Schatten seiner früheren Opfer Serse und Dario aufsteigen sieht und darnach auch noch den Todesgang seines eigenen Sohnes Arbace zu erblicken wähnt. Am Schlusse dieser Szene aber erwacht in der grofsen Arie „*Ombre fiere, invan fremete*" wieder der alte Trotz in seiner Brust und von Neuem nimmt er den Kampf mit dem Schicksal auf.

---

[1]) I 6, II 5, 7, 14, III 3.

Was Jommelli durch diese Änderung erreicht, ist eine bedeutende Vertiefung der Charakteristik Artabano's, der uns hier nicht, wie bei Metastasio, als ein aller Gefühlsregungen barer Schurke entgegentritt, sondern durch ein ergreifendes Seelengemälde unserem Fühlen zum ersten Male menschlich näher gebracht wird. Der plötzliche Umschwung im dritten Akt, der sich in der Dichtung ziemlich abrupt vollzieht, wird dadurch in wirksamer Weise vorbereitet.

Verhältnis zu Hasse's Artaserse

Die Anregung zu dieser Änderung empfing Jommelli allerdings nicht von seiner eigenen künstlerischen Reflexion, sondern von der gleichnamigen Oper Hasse's (1740). Bereits Hasse bringt an der analogen Stelle ein Accompagnato, dessen Text zwar nicht dieselben Worte, aber doch denselben Gedankengang enthält („*Già spettacol funesto*" usw.). Auch er schliefst mit einer Arie („*Pallido sole, torbido il cielo*"), deren Inhalt aber insofern von Jommelli abweicht, als Artabano hier in vollständig gebrochenem Gemütszustand die Bühne verläfst.[1])

Diese Hasse'sche Szene hat Jommelli augenscheinlich zum Vorbild gedient. Gemeinsam ist beiden Meistern die vollständig freie Ausführung, die sich dem Textausdruck aufs Engste anschmiegt. Der häufige Tempowechsel und Stimmungsumschlag gemahnt bei Beiden lebhaft an die Worte des Präsidenten de Brosses: „*L'exécution de ces recitatifs accompagnés est tout à fait difficile, surtout pour les parties instrumentales, à cause de la bizarrerie des mouvements qui ne sont conduits par aucune mesure battue.*[2])

Trotz aller prinzipiellen Verwandschaft tritt jedoch der Unterschied zwischen beiden Künstlern deutlich genug hervor. Hasse operiert mit weit einfacheren Mitteln; er vertraut den gröfsten Teil des Stimmungsausdruckes der Singstimme und ihrer eindringlichen Deklamation an und sucht aufserdem noch durch harmonische Mittel zu wirken. In der Ausbeutung des Orchesters ist er ziemlich zurückhaltend — er läfst nicht einmal die Bläser zu Worte kommen. Ganze Partien werden überhaupt nur von langgezogenen Streicherakkorden begleitet. Nur an den markantesten Stellen tritt auch das Orchester bedeutungsvoll hervor, so gleich zu Beginn der Szene bei

---

[1]) Graun hat sich in seinem *Artaserse* (1743) durchaus an die Version Metastasio's gehalten.

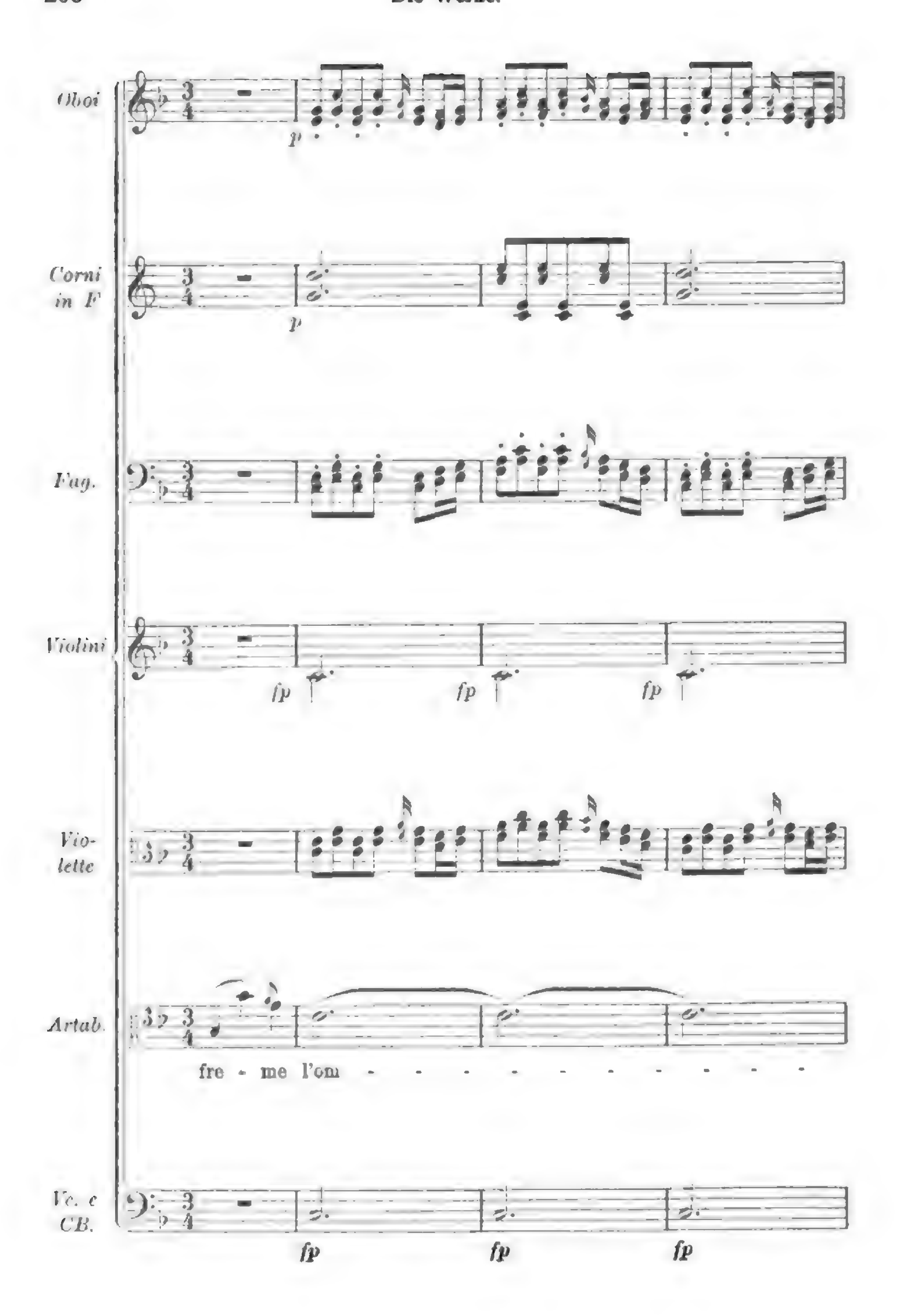
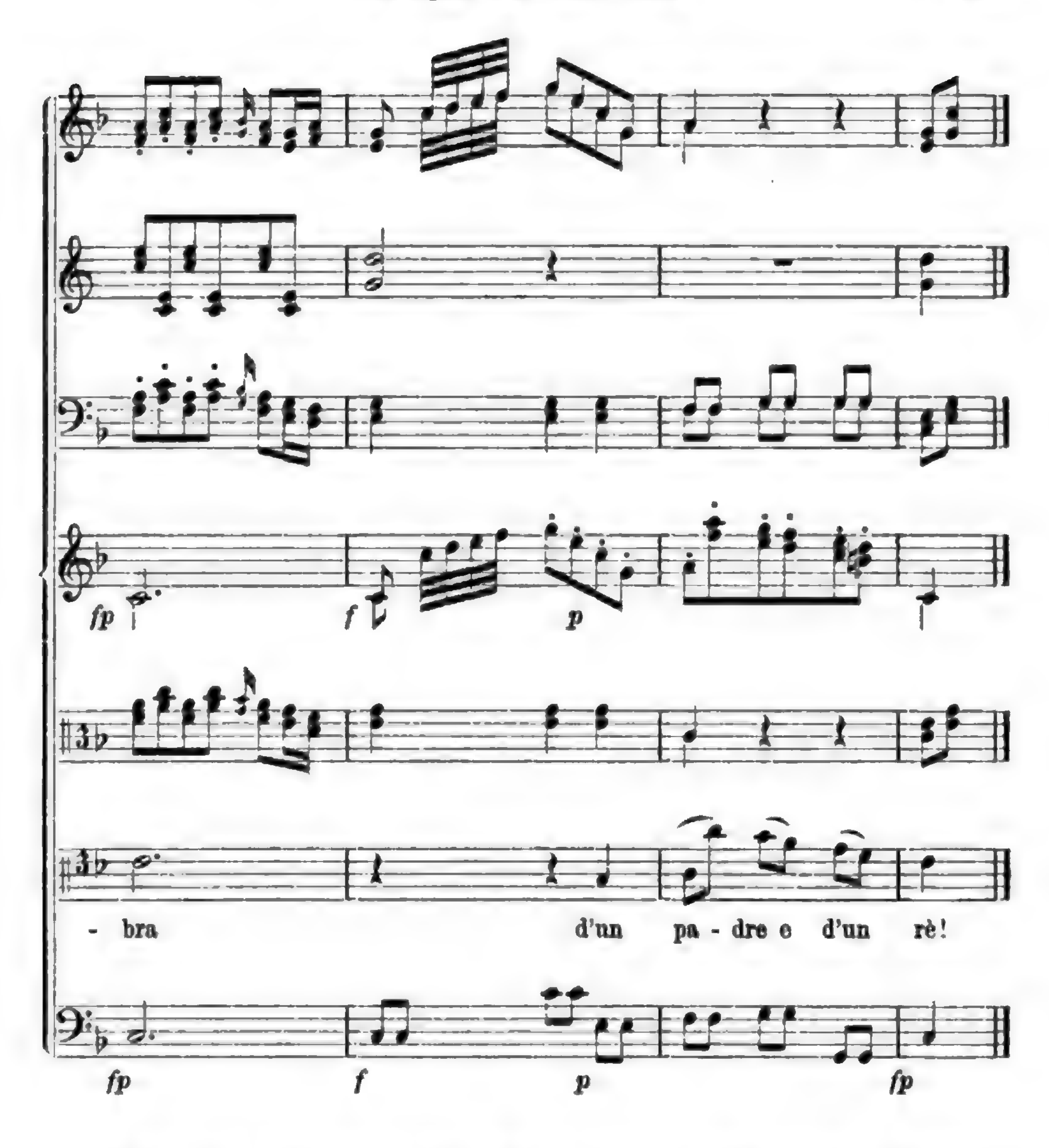
[2]) Lettres II 378.

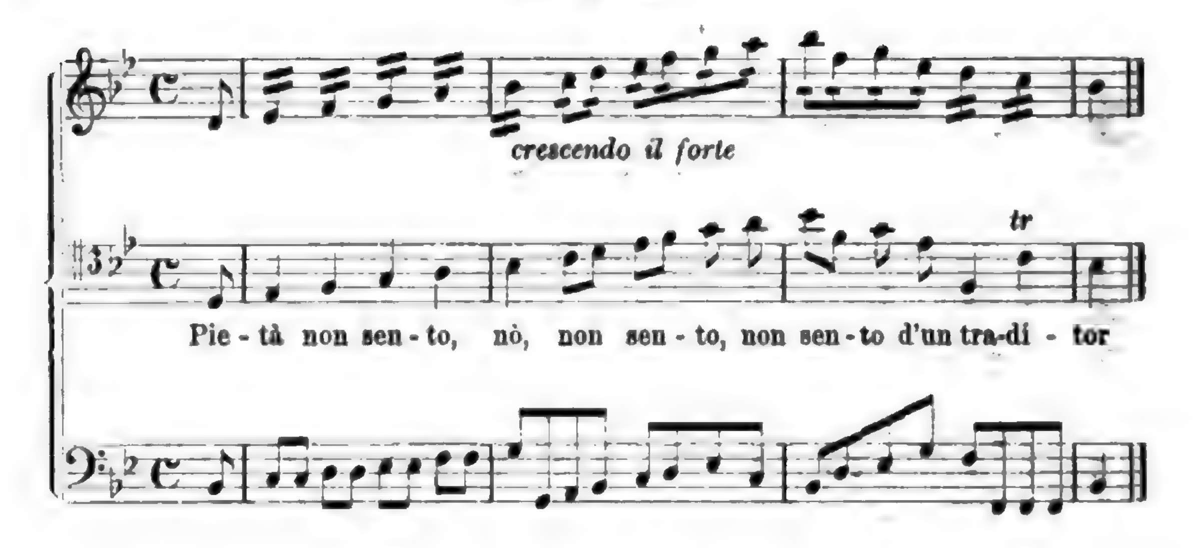
Digitized by Google

den Worten *„Odo gli accenti“*, wo die Bässe chromatisch aufsteigen, begleitet von charakteristischen Synkopen und einer schmerzlich gewundenen Geigenfigur. Auch die Klangfarbe wechselt in den bescheidenen Grenzen der Sphäre des Saitenorchesters; bei den Worten: *„Ah che la pallida ombra“* treten Sordinen, bei dem Aufschrei *„Oh caro figlio“* Pizzikati ein. Aber im Grofsen und Ganzen folgt Hasse auch hier, was den instrumentalen Teil anbetrifft, seiner von Jommelli gepriesenen „Enthaltsamkeit“.

Ganz anders der jüngere Meister. Auch er weifs den Gesang zu hoher deklamatorischer Ausdruckskraft zu erheben, aber neben ihn tritt als ebenbürtiger Faktor das Orchester. Die Instrumente reden bei ihm eine weit deutlichere Sprache, als bei Hasse. Die bösen Dämonen, deren Erscheinen sich bei Hasse in der hochpathetischen Deklamation der Singstimme wiederspiegelt, treten bei Jommelli auch hier, wie in den früheren Opern, leibhaftig ins Orchester. Ja, er macht in dieser Oper das orchestrale Tonbild durch eine gesteigerte Ausbeutung der Klangfarben noch weit eindringlicher. Die Bratschen werden in charakteristischer Weise selbständig geführt, im Verein mit ihnen erscheinen zum ersten Male als Verkünder des Schattenreiches die Fagotte.

Die anschliefsende Arie bleibt bei beiden Komponisten hinter dem Rezitativ zurück. Hasse schreibt eine ebenso lärmende, als physiognomielose Arie mit durchgehender Tremolobegleitung, Jommelli schlägt in seinem ausgedehnten Gesang, wie er sie an den Aktschlüssen liebt, bis auf den Mittelteil ebensowenig individuellere Töne an, wirkt aber wiederum durch die schon im Rezitativ verwandte Instrumentengruppierung. Nur im Mittelsatz erhebt er sich auch in der Erfindung zu bedeutenderer Höhe. Das reiche modulatorische Leben, das diese seine Sätze von Anfang an kennzeichnet, verleiht hier den Gefühlen des zerrissenen Vaterherzens einen ergreifenden Ausdruck. Auch darin unterscheidet sich dieser Teil von seinen Vorgängern, dafs er, wie der Hauptsatz, Bratschen und Fagotte in bemerkenswerter Weise heranzieht.

Noch einmal in dieser Oper, in Artabano's Arie *„Sulle sponde del torbido Lete“* (I 3) treten Bratschen, Hörner, Oboen und Fagotte als Stimmen der Unterwelt auf, während die Singstimme starr auf einem Tone stehen bleibt:

Digitized by Google

Auch die übrigen Arien des Artabano zeigen das Bestreben, diese Figur individuell zu charakterisieren. Läuft dabei auch manches Konventionelle mit unter (wie bei derartigen Bösewichtern in der neapolitanischen Oper überhaupt), so zeigen sich doch auch auf der andern Seite viele eigentümliche Züge. In der bezeichnender Weise ohne Ritornell einsetzenden Arie *„Non ti son padre“* (I 12) wird im Hauptsatz die Erregung durch die beliebten Sechzehntel in der zweiten Violine festgehalten, daneben findet sich aber noch folgender leidenschaftliche Ausbruch mit dem gleich näher zu behandelnden Crescendo-Effekt:

d by Google

Das Bedeutendste an dieser Arie ist aber der Mittelteil in G-moll, wo Jommelli abermals die Schmerzen des Vaterherzens zu Worte kommen läfst. Die Erregung des Hauptteiles zittert noch in der Achtelbewegung der Bässe nach. Aber in den Geigen und Bratschen stockt es und geht alsdann über charakteristische Synkopenbildungen schmerzvoll in unruhiger Modulation (von g über Es und f wieder nach g) vorwärts — einer der ergreifendsten Sätze, die wir von Jommelli besitzen und ein beredtes Zeugnis für seine Kunst der Seelenmalerei. Wie weit sind wir bereits hier von jenem älteren Standpunkt entfernt, der den Mittelsatz nur als einen unwesentlichen Appendix des Hauptsatzes betrachtete!

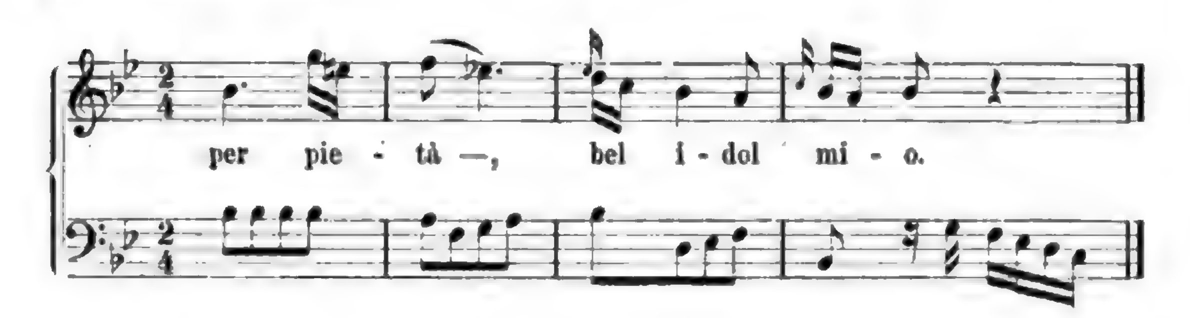
Artabano's Arie *„Amalo, e se al tuo sguardo“* (II 4) entbehrt dieser feinen psychologischen Differenzierung. Sie trägt einen stark bravourmäfsigen Charakter, bringt aber daneben auch den im Texte liegenden brutal-herrischen Ton durch die in den Geigen festgehaltene Triolenbewegung und namentlich durch das von der Singstimme immer wieder zornig dazwischen gerufene *„Amalo“* glücklich zum Ausdruck. Am wenigsten charakteristisch ist Artabano's letzte Arie *„Figlio se più non vivi“* (III 4), die zu dem gewöhnlichen vollen Orchester noch Trompeten hinzufügt. Ihr Hauptmerkmal liegt in den am Abschlufs erregter Phrasen öfters auftretenden Generalpausen; der Mittelsatz, der sich mit dem Totenfährmann beschäftigt, verwendet Unisoni und andere tonmalerische Effekte, ohne jedoch die Wirkung zu erreichen, die an derselben Stelle Hasse mit seiner kurzen, aber ergreifenden Gesangsmelodie erzielt.

Alles in Allem betrachtet läfst sich nicht leugnen, dafs in dieser Figur des Artabano eine fortlaufende, zielbewusste musikalische Cha-

Digitized by Google

rakteristik beabsichtigt ist. Namentlich ist zu bemerken, dafs in der Musik, weit mehr als die Dichtung andeutet, neben der Zeichnung des Bösewichts auch die Regungen der Menschlichkeit, vor allem des Mitleids, zum Durchbruch gelangen. In dieser Kunst der musikalischen Charakteristik, die sich weit über das Niveau Vinci's und Leo's erhebt, ist Hasse Jommelli's Vorbild gewesen (man denke an Figuren wie den Segest im *„Arminio“*), aber in der Wahl der Mittel, besonders in der Verwendung der Harmonik und des Orchesters steht Jommelli mehr und mehr auf eigenen Füfsen.

Der Titelheld

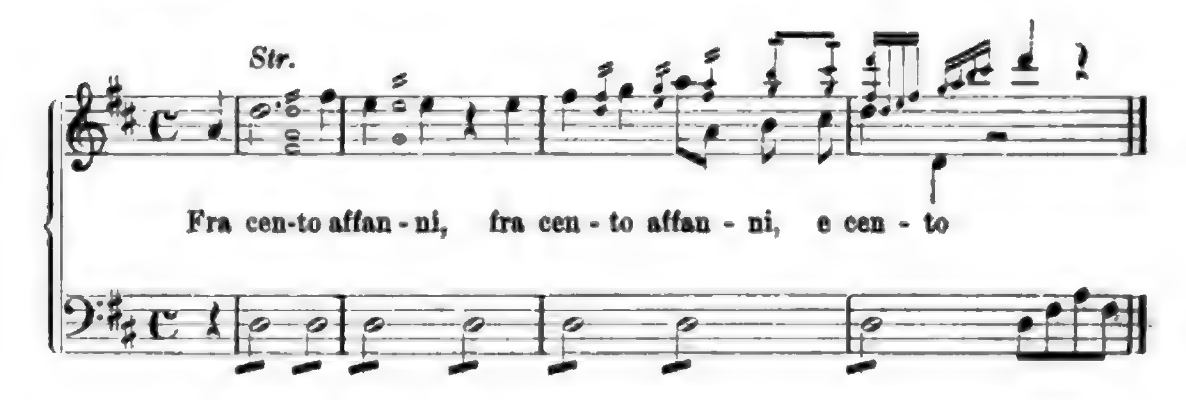
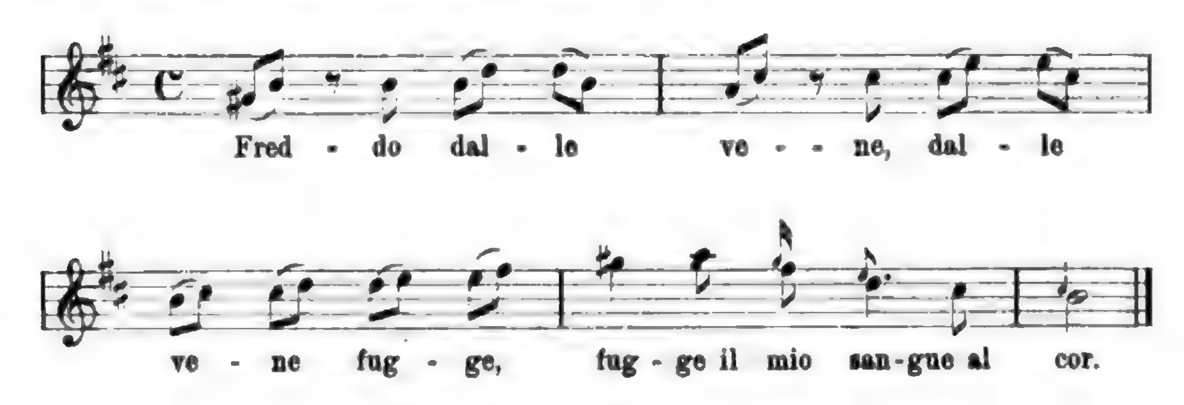
Der Figur des Artabano gegenüber tritt der eigentliche Titelheld der Oper ziemlich in den Hintergrund. Seine Arie *„Nuvoletta opposta al sole“* (III 2, A 3/8 Allegretto moderato) beschränkt sich auf die tonmalerische Illustration des Gleichnisses mit den üblichen Mitteln. Auch die Arie *„Deh respirar lasciatemi“* (I 11, F 3/8 Allegro di molto) ist, abgesehen von der sorgfältigen Instrumentation, durchaus konventionell gehalten, nur der Mittelsatz (d C Adagio) bringt mit seinen ausdrucksvollen Unisonogängen und dem imitatorischen Spiel der beiden Geigen originellere Töne. Nur da, wo Artaserse nicht als Fürst, sondern als Liebhaber und Freund auftritt, erhebt sich auch die Musik zu bedeutenderer Höhe, so in der Arie *„Rendimi il caro amico“* (II 1, g C Allegretto) mit ihrer durchlaufenden leidenschaftlich bewegten Geigenfigur und vor allem in seiner ersten Arie *„Per pietà bel idol mio“* (I 5, B 2/4 Andantino)[1]) mit ihrem warm empfundenen Beginn:

Der Vorwurf *„Io sono ingrato“*, den ihm Mandane macht, wird dadurch zweimal hervorgehoben, dafs ihn Artaserse im Adagio mit folgender Generalpause wiederholt — es ist, als könne er sich von diesem Stachel gar nicht mehr losreifsen. Jommelli liebt es, derartige Hauptgedanken seiner Arien gelegentlich vermittelst eines Tempo-

[1]) Sittard a. a. O. teilt diese Arie irrtümlicherweise dem Megabise zu.

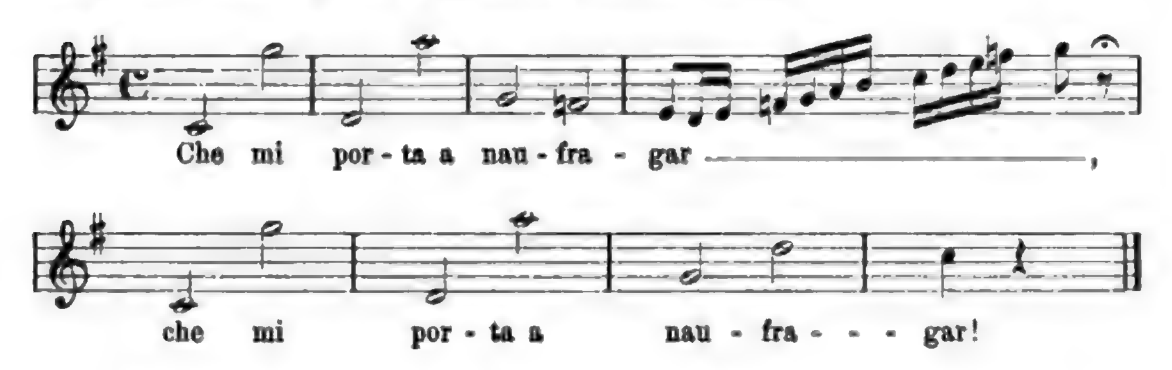
Digitized by Google

wechsels und einer besonders ausdrucksvollen, an die Tonsprache der Accompagnatoszenen gemahnenden Deklamation in den Vordergrund zu rücken. Der Mittelsatz ist diesmal dem Textinhalt entsprechend motivisch eng an den Hauptsatz angeschlossen, nur bevorzugt er die Molltonarten und eine charakteristische Chromatik.

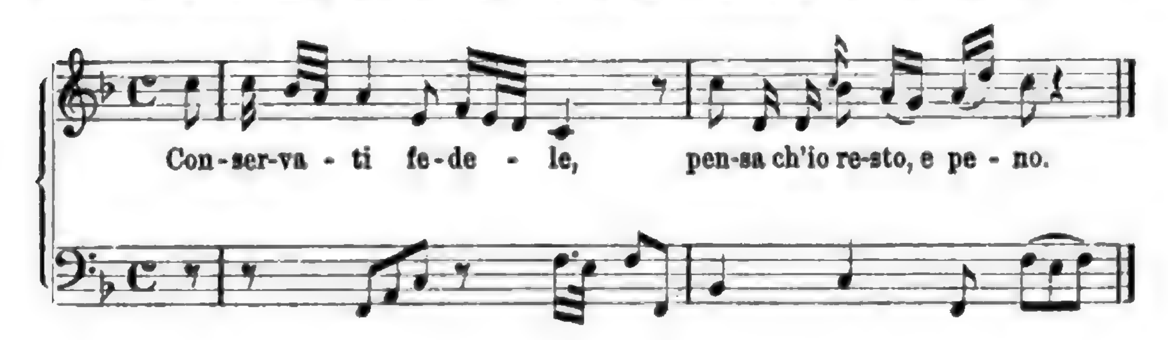
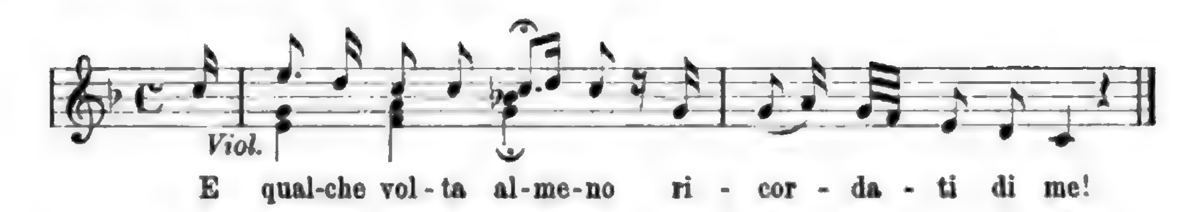
Arbace

Mit der Figur des Dulders Arbace, dessen Edelmut nicht selten die Sphäre des Unnatürlichen streift, hat Jommelli augenscheinlich nicht viel anzufangen gewufst. Keine von seinen fünf grofsen Arien reicht an die Bedeutung der Stücke des Artabano, Artaserse und der Mandane heran. Die erste davon: „*Fra cento affanni*“ (I 2, D 𝄴 Allegro) ist geradezu als ein Mifsgriff in der Stimmung zu bezeichnen. Arbace ist von seinem Vater in einem schrecklichen Zwiespalt der Gefühle und in quälender Angst vor der Zukunft zurückgelassen worden. In der Musik aber erscheint der Typus einer lärmenden Rachearie — selbst Trompeten wirken mit — mit Trommelbässen und Geigentremolo:

In der Wiedergabe der dritten und vierten Zeile hat Jommelli diesmal nicht, wie in analogen Fällen, das Wort *freddo* (durch Stocken der Bewegung), sondern den in *fugge* liegenden Begriff zum Ausgangspunkt seines Tonbildes gemacht:

Digitized by Google

Der Mittelsatz (Adagio) bringt auch hier einen starken Stimmungsumschlag.

Auch die Arie *„Vo solcando un mar crudele"* (I 15, Allegro moderato) kommt über eine konventionelle tonmalerische Schilderung des Gleichnisses nicht hinaus und trägt dabei einen stark virtuosenmäfsigen Anstrich, wie folgendes Beispiel zeigt:

Ebenso beschränkt sich die Arie *„L'onda dal mar divisa"* (III 1, B $^2/_4$ Andante) im Wesentlichen auf die Wiedergabe des Spiels der Wellen:

Die Arie *„Mi scacci sdegnato"* (II 2, C $^3/_4$ Adagio) gehört zu denjenigen, welche im Anschlufs an den Text bereits im Hauptsatz zwei gegensätzliche Stimmungen schildern. Die zwei ersten Zeilen werden im Adagio vorgetragen, bei den Worten *„pietoso placato"* erscheint ein bewegterer Satz (G $^3/_8$ Andantino amoroso), der freilich zu der ausgesprochenen Befürchtung Arbace's, dafs er seinen Vater überhaupt nicht umstimmen könne, nicht passen will.

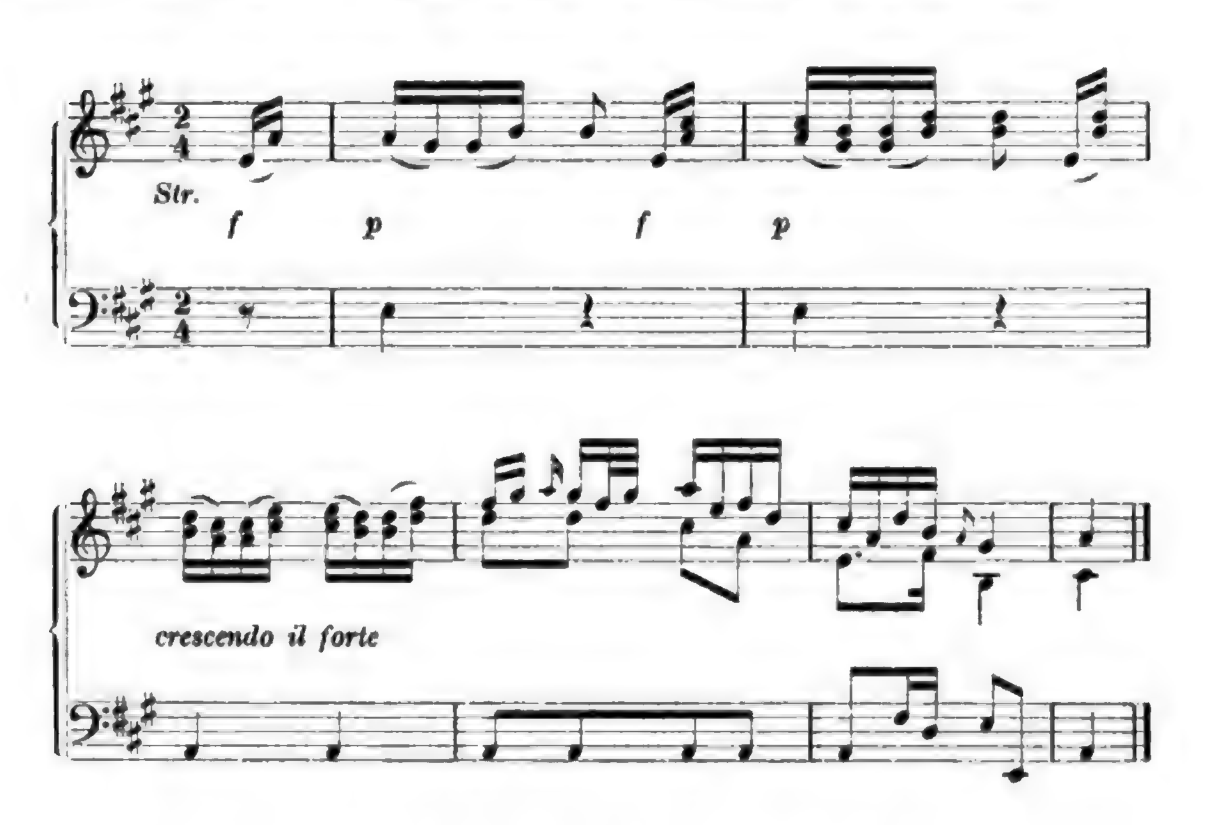
Weit besser als die Figur Arbace's ist Jommelli die der Mandane gelungen. Gleich ihre erste Arie *„Conservati fedele"* (F C Andante affettuoso) mit ihrem warm empfundenen Hauptthema: Mandane

und ihrer eindringlichen Deklamation:

zeigt den Meister in der Schilderung zarter Empfindungen. Und als sich Mandane alsdann durch den Geliebten getäuscht wähnt, folgt das gewaltige Gegenstück dazu in der Arie *„Dimmi che un empio sei“* (I 14, D $^3/_4$ Allegro), einem ergreifenden Bilde musikalischer Seelenschilderung. Mit wilder Leidenschaft (auch hier erscheinen Trompeten) redet sich Mandane selbst in den Hafs gegen Arbace hinein; aber im Mittelsatz bricht plötzlich wieder die Liebe hervor und der Lärm des vollen Orchesters verstummt. Der von Jommelli bisher immer nachdrücklicher angestrebte Kontrast zwischen Hauptsatz und Mittelsatz ist hier kein rein musikalischer mehr, wie in den frühesten Opern, sondern zu eminent dramatischer Wirkung ausgebeutet. In Mandane's Arie im zweiten Akt (Szene 12) *„Va tra le selve Ircane“* (D ₵ Allegro di molto) tritt sie Artabano mit dem ganzen Hafs des in ihrem heiligsten Gefühle gekränkten Weibes gegenüber. Es ist zwar nur eine Gleichnisarie, aber hier bleibt Jommelli nicht bei einer blofs äufserlichen Tonmalerei stehen, sondern führt uns innerhalb dieses Rahmens ein sich gelegentlich bis zu wahrhaft dämonischem Feuer steigerndes Bild der Rachsucht vor.

Wiederum verschieden ist die Stimmung in Mandane's letzter Arie *„Mi credi spietata?“* (III 5, E $^2/_4$ Andante). Mandane hat die Kunde von Arbace's Tode empfangen und dazu noch Semira's bittere Vorwürfe vernommen. Sie empfindet alle Qualen der Reue und Verzweiflung. Ihren schmerzlichen Aufschrei *„Mi credi spietata? mi chiami crudele?“* hat Jommelli wiederum zum Hauptgedanken des ganzen Satzes gemacht, der durch seinen stockenden, immer wieder von Generalpausen unterbrochenen Flufs und die reichliche Verwendung der Chromatik sein charakteristisches Gepräge erhält.

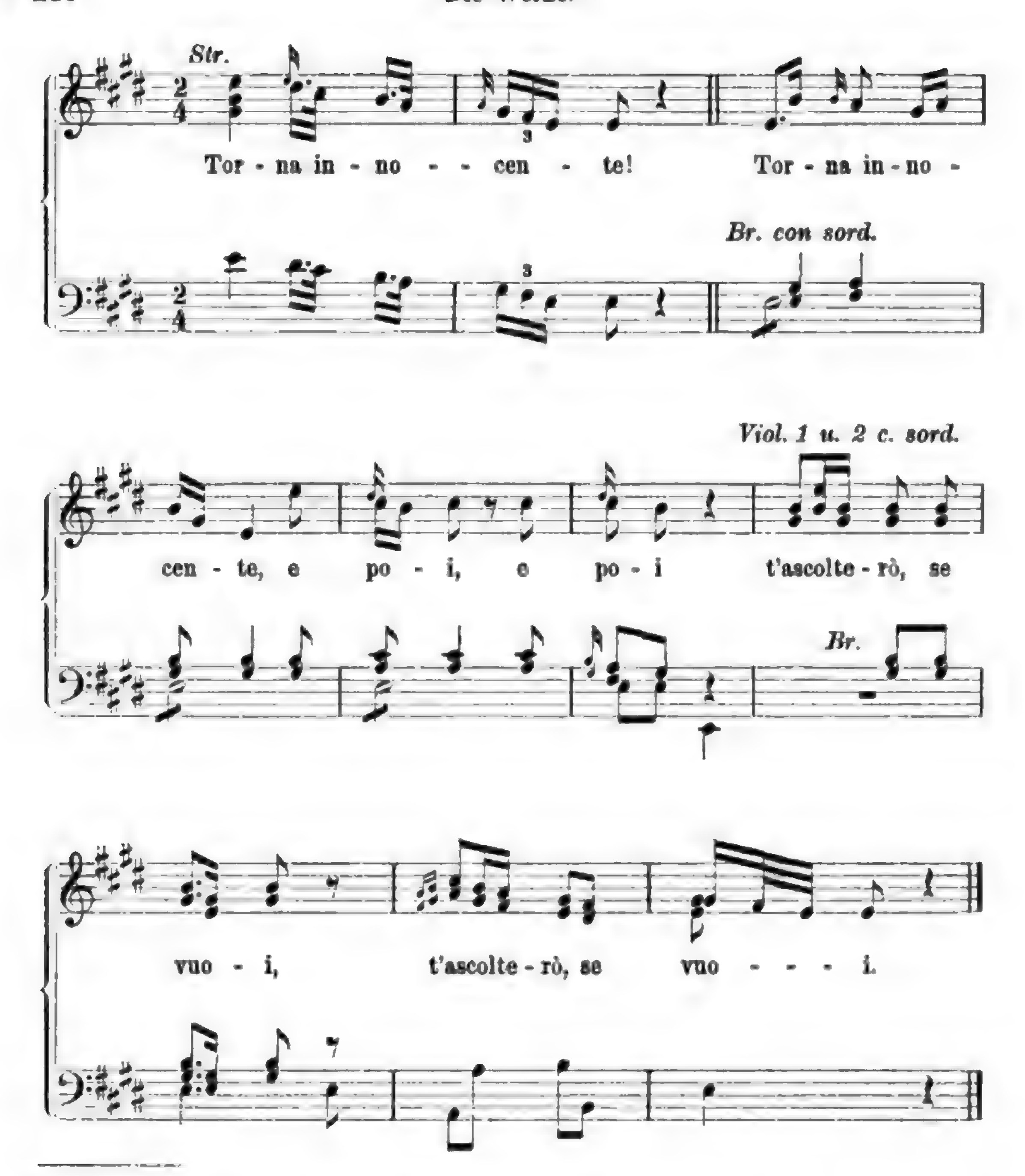
So tritt denn die Gestalt Mandane's, was musikalische Charakterzeichnung anlangt, der des Artabano ebenbürtig zur Seite, ja sie ist ihr insofern noch überlegen, als die psychologischen Probleme, die sie dem Komponisten stellt, komplizierter sind. Auch hier kann man die Beobachtung machen, dafs die Wiedergabe weiblichen Seelenlebens

Digitized by Google

Jommelli's gesamtem künstlerischem Naturell weit mehr entsprach, als die Zeichnung heroisch-männlicher Züge.

Am wenigsten eigene Individualität besitzen die Gesänge der Semira. Ihre Arie *„Per quell' affetto“* (II 13, G 3/8 Allegro con molto spirito) ist durch die Bank nichtssagend, die Arie *„Bramar di perdere“* (I 7, A 2/4 Allegro spiritoso) wirkt durch ihre übermäfsige Länge ermüdend. Der Anfang ist wegen der Dynamik von Interesse: Semira

Dagegen ragt die Arie *„Torna innocente“* (I 13, E 2/4 Andantino) durch ihren sehnsüchtigen Gefühlsausdruck hervor. Wiederum hebt sich Semira's sehnlichster Herzenswunsch: *„Torna innocente!“* gleich zu Beginn in charakteristischer Tonphrase gewissermafsen als das Motto das Ganzen heraus, dann folgt das Hauptthema, das in seiner edlen Melodieführung an Mozart gemahnt und aufserdem noch durch ein besonders düsteres Orchesterkolorit ausgezeichnet ist:[1])

[1]) Nicht unwesentliche Abweichungen von der im Vorstehenden geschilderten Fassung weist die auf der K. Bibliothek in Berlin befindliche Partitur des *„Artaserse“* auf, welche die Jahreszahl 1750 trägt. Die Abweichungen beziehen sich auf die Sinfonia und die Gesänge des ersten Aktes, während die beiden letzten sich gröfstenteils mit der Stuttgarter Fassung decken, vor allem aber auf die dramatische

Digitized by Google

Führung der ganzen Handlung, die sich hier weit enger an den Metastasio'schen Text anschliefst, als dort. Von dem dramatischen Geist der Stuttgarter Handschrift zeigt die Berliner keine Spur, die musikalische Zeichnung Artabano's, dessen grofsen Soloszene im zweiten Akt durch die bekannte Gleichnisarie *„Così stupisce“* ersetzt ist, hebt sich in keiner Weise über das Niveau der früheren Opern hinaus. Alle abweichenden Gesänge der Berliner Fassung stehen in ihrer konventionellen Haltung an Kunstwert der Stuttgarter Partitur weit nach. Man könnte darum leicht zu der Vermutung verleitet werden, dafs die Berliner Fassung die ursprüngliche von 1749, die Stuttgarter aber eine spätere, etwa für die Aufführung im Jahre 1756 angefertigte Überarbeitung darstelle. Dem widerspricht

Digitized by Google

Dafs der *„Artaserse“*, auch was die Orchestration anbetrifft, einen durchaus fortgeschrittenen Standpunkt vertritt, geht schon aus den Ausführungen Sittard's a. a. O. deutlich hervor. Sätze wie die Arie *„Torna innocente“* mit ihrem gedämpften Bratschenklang weisen unmittelbar auf die Stuttgarter Opern voraus. Häufiger als vordem treten auch die Bläser, vor allem die Fagotte hervor; in den pathetischen Arien finden die Trompeten wieder ausgiebige Verwendung.

„Crescendo il forte“

Die wichtigste Neuheit aber, die der *„Artaserse“* bringt, betrifft die Dynamik. Hier findet sich nämlich erstmals bei Jommelli die Bezeichnung *„crescendo il forte“*. Jommelli hat sich also dieses Effektes bedient, noch ehe er überhaupt mit dem Ausland in Berührung kam, und damit ist die Annahme H. Riemann's, er habe ihn erst in Stuttgart von den Mannheimern übernommen,[1]) hinfällig. Nach wie vor bleibt der Name des Italieners mit dem Aufkommen dieser Vortragsnuance verknüpft, deren Erfindung ihm ja bereits die Zeitgenossen Vogler[2]) und Schubart,[3]) freilich ebenfalls auf die Stuttgarter Opern gestützt, zuschrieben. Wir haben die ganze Frage bereits früher erörtert;[4]) hier wäre nur noch daran zu erinnern, dafs in dieser Opernreihe der Crescendo-Effekt bereits vor dem *„Artaserse“* gelegentlich unter der Bezeichnung *rinforzando* erscheint (vgl. das Beispiel auf S. 192). Die ganze Entwicklung von der ruckweisen Skala: *p — poco f — più f — f assai* bis zum *Crescendo il forte* läfst sich somit in so natürlicher Weise bei Jommelli selbst verfolgen, dafs die Annahme einer ihm und den Mannheimern gemeinsamen Quelle durchaus überflüssig erscheint. Wie wäre es denn auch möglich, dafs eine solche Quelle von den Zeitgenossen mit gänzlichem Stillschweigen

---

aber Jommelli's eigenhändige Bemerkung in der Stuttgarter Partitur: *In Roma al Teatro Argentina nel Carnevale del 1749*, sowie die Tatsache, dafs das in der Chrysander'schen Bibliothek zu Bergedorf befindliche Exemplar der Oper denselben Vermerk trägt und mit der Stuttgarter Vorlage durchweg übereinstimmt. Alles dies drängt zu der Annahme, dafs die Berliner Fassung irgendwelcher späteren Aufführung zugrunde lag und von Jommelli selbst, wohl mit Rücksicht auf die in diesem Falle zur Verfügung stehenden Gesangskräfte, nachträglich unter Benützung der älteren Vorlage angefertigt worden ist. Auch die Berliner Partitur enthält übrigens das *Crescendo il forte*.

[1]) Musiklexikon (6. Aufl. 1905) S. 626 und Denkmäler der Tonkunst in Baiern, Jahrg. III, Bd. 1, S. XIX f.

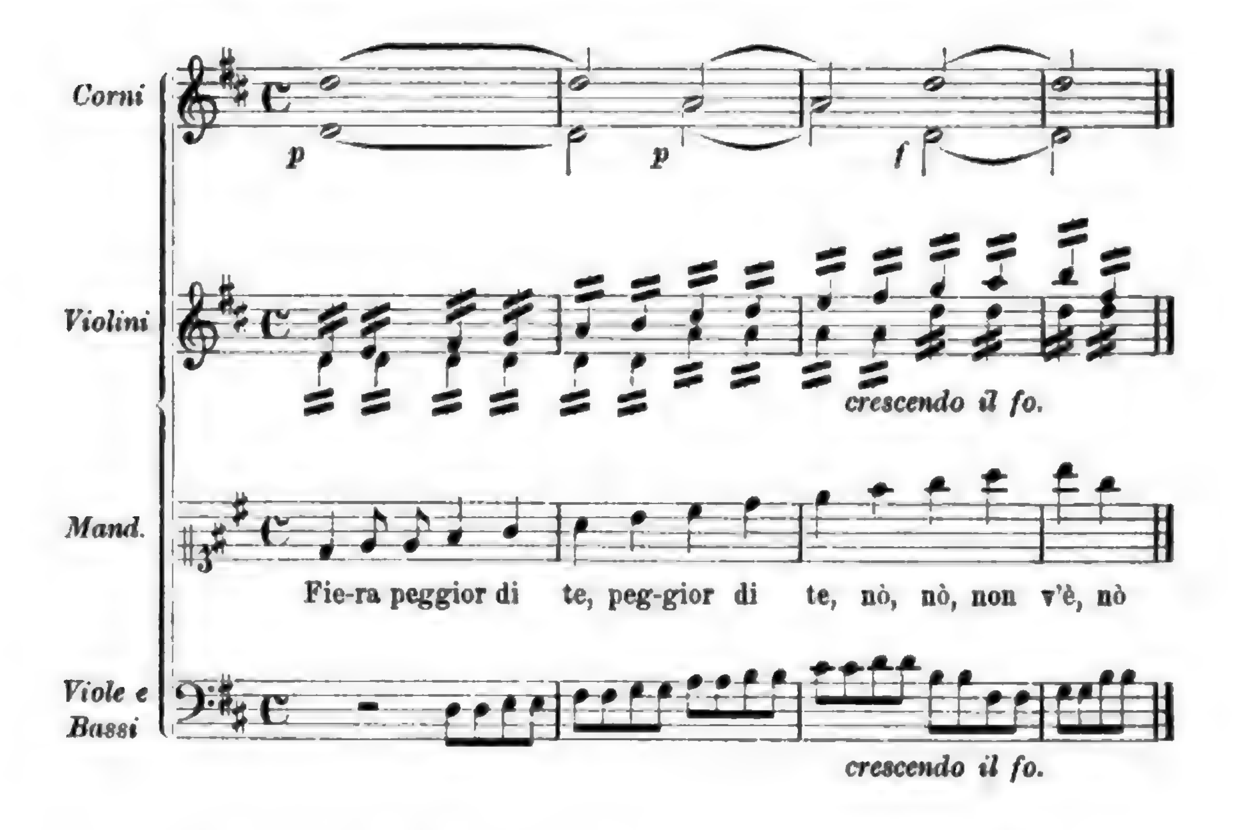
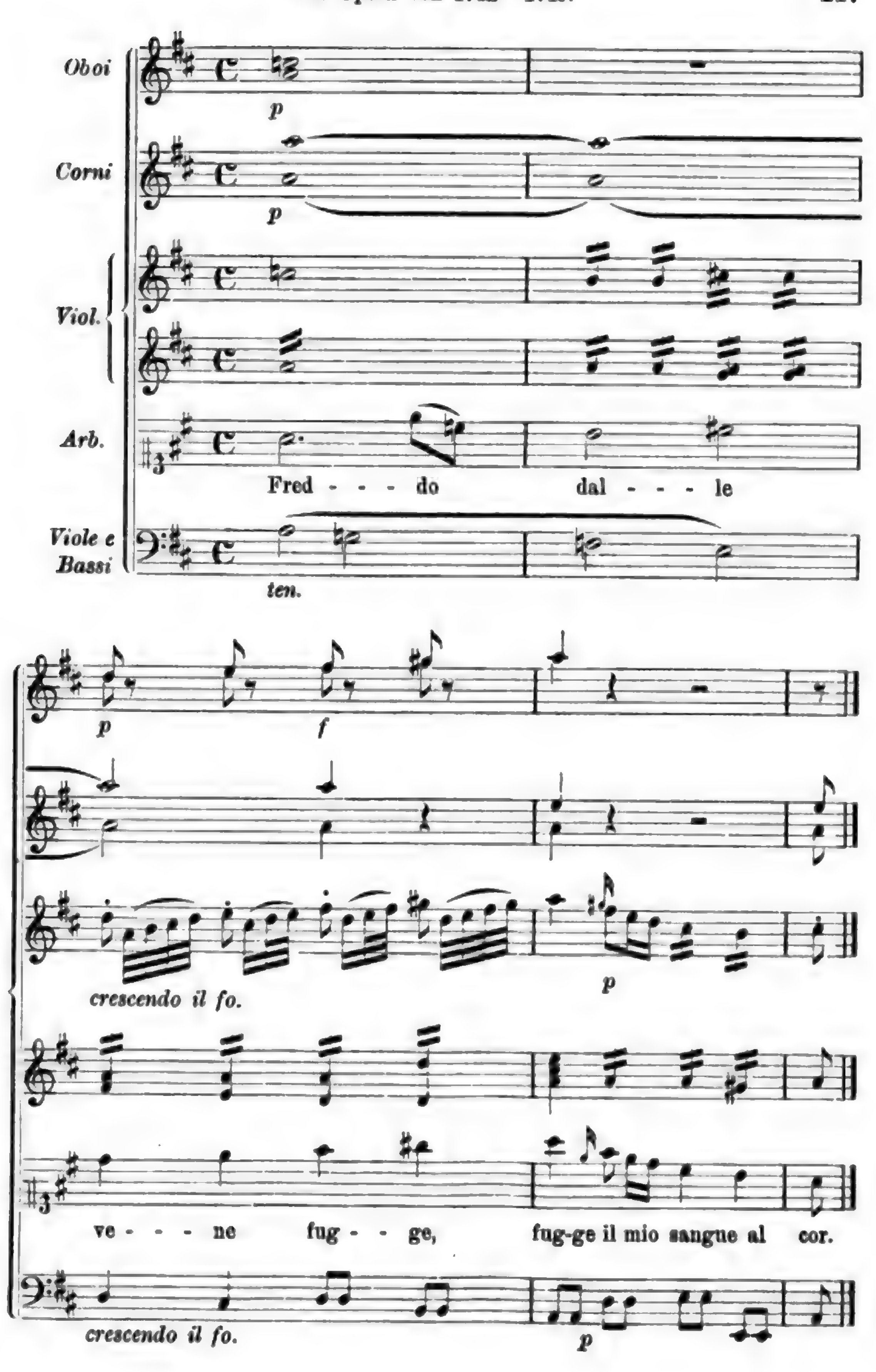
[2]) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I 162.

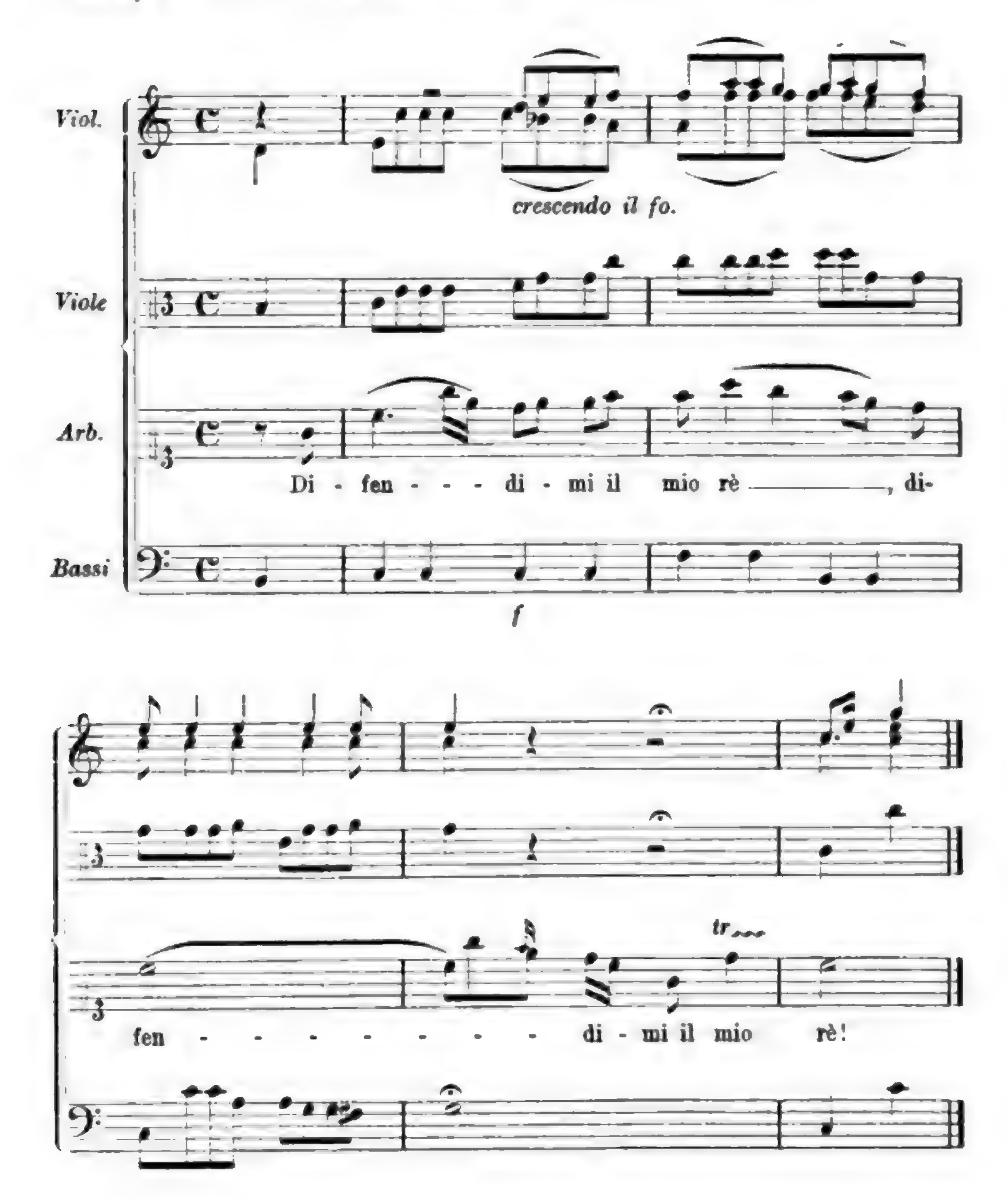
[3]) Ges. Schriften V 55. Vgl. auch die bekannte Erzählung von der Wirkung des Crescendo bei Junker, Mus. Almanach (1782), 102.

[4]) S. 146 f.

Digitized by Google

übergangen worden wäre? Die einzelnen Stadien der Entwicklung des Crescendo-Effekts bei Jommelli liegen klar vor unseren Augen — warum sollen wir ihm nicht auch die Einführung der Vorschrift *Crescendo il forte* zugestehen? Was die Mannheimer anlangt, so müfste freilich noch genauer untersucht werden, ob sie unabhängig von dem Italiener auf dieselbe Neuerung verfallen sind, oder ob eine Beeinflussung durch Jommelli vorliegt.

Im *„Artaserse“* geht Jommelli mit diesem Effekt noch weit sparsamer um, als später in Stuttgart. Das ruckweise Anschwellen der Stärke bildet noch durchaus die Regel; auch steht die Bezeichnung *crescendo* stets nur bei Violinen und Bafs, nie bei den Bläsern, wie später. Sie erscheint überhaupt nur in vier Stücken der Oper. Den Ausgangspunkt bilden augenscheinlich die Stellen, wo die Leidenschaft sich in erregt aufwärts steigenden gewaltigen Skalengängen der Singstimme, unterstützt von Streichertremoli, Luft macht, wie z. B. II 12 (Arie der Mandane):

eine Stelle, bei der die Notierung der Dynamik in den Hörnern im Gegensatz zu den Streichern bemerkenswert ist. Ähnlich verhält es sich mit folgender Stelle aus Arbace's Arie I 2:

Digitized by Google

Eine andere Verwendung des *Crescendo,* die auch in den späteren Opern sehr häufig auftritt, findet da statt, wo ein Motiv sequenzenartig in die Höhe getragen wird; der Baſs bleibt dabei, sei es in gehaltenen Noten oder in Trommelbässen, orgelpunktartig liegen (vgl. Beispiel S. 213). Drittens endlich erscheint das *Crescendo* hier, sowie in der Folgezeit, häufig in den der Cadenzfermate vorangehenden Takten, wie II 11 in Arbace's Arie:

wo das *Crescendo* nur den Violinen, nicht aber auch dem Basse beigeschrieben ist.

Man erkennt deutlich, wie die Handhabung des neugewonnenen Ausdrucksmittels in dieser Oper noch den Charakter des Experimentierens trägt. Die Stellen, wo Jommelli der älteren Praxis folgt, sind weitaus in der Überzahl.[1]) Vorerst tritt der neue Effekt nur an ganz besonders signifikanten Stellen auf. Auch in Wien sehen wir ihn noch ziemlich sparsam damit umgehen. Erst in Stuttgart beginnt das *Crescendo* ein integrierender Bestandteil seiner Orchesterbehandlung zu werden, und darin wird man allerdings eine Folge des wechselseitigen künstlerischen Austausches mit den Mannheimern erblicken dürfen.

Ein Wort noch über die *Sinfonie* des „*Artaserse*“, in deren Fassung die Partituren stark von einander abweichen. Die Berliner Partitur enthält eine Sinfonie, die sich in keinem Punkte über den Durchschnitt erhebt. Anders die Stuttgarter Sinfonie, die an Ideengehalt und Sorgfalt der Ausführung alle bisher genannten weit übertrifft. Nun ist aber diese Stuttgarter Version identisch mit der Sinfonie des Wiener „*Achille in Sciro*“, auch weist ihre äufsere Beschaffenheit deutlich darauf hin, dafs sie erst nachträglich, also wohl gelegentlich der Aufführung von 1756, der Oper vorgeklebt wurde.[2]) Die Vermutung liegt also sehr nahe, dafs die Sinfonie vom „*Achille*“, dem sie ursprünglich angehörte, später auf den „*Artaserse*“ übertragen wurde, ein Verfahren, das in der damaligen Oper ja zahlreiche Analogien besitzt. Wir hätten demnach in der Berliner Fassung die ursprüngliche, römische *Artaserse*-Sinfonie vor uns, die Stuttgarter Sinfonie aber wird besser gelegentlich des „*Achille*“ zu besprechen sein. Sinfonie

Nach dem „*Artaserse*“ erfolgt durch die Reise nach Wien ein entscheidender Wendepunkt in Jommelli's dramatischem Schaffen. Viel hatte er jetzt schon zur Regeneration der Oper in dramatischem Sinne beigetragen, ebensoviel aber sollte er nunmehr durch die Berührung mit dem Ausland gewinnen. Es war ein grofses Glück für ihn und seine dramatischen Bestrebungen, dafs ihn in demselben Jahr 1749 der Ruf nach Wien erreichte.

---

[1]) Man vergleiche aufser der Sinfonie die Arien I 2, 15; II 12, 15; III 4.

[2]) Die oben S. 215 angeführte autographe Bemerkung Jommelli's steht unmittelbar vor der ersten Szene. Übrigens erstreckt sich die Identität beider Sinfonien nur auf die beiden ersten Teile. Das Schlufspresto ist ein vollständig neues, ganz offenbar für Stuttgart nachkomponiertes Stück.

Digitized by Google

Die Wiener Opern.

Wiens Sonderstellung in der Oper

Es ist das Verdienst Herm. Kretzschmar's, darauf hingewiesen zu haben, dafs die Wiener Oper von Anfang an den herrschenden Strömungen gegenüber eine Sonderstellung eingenommen hat,[1]) deren Hauptmerkmal ein zähes Festhalten an dem ursprünglichen Renaissancegedanken ist. Vor allem hat die Choroper in Wien immer wieder eine Heimatstätte gefunden, selbst zu der Zeit, da die Hegemonie der italienischen Solooper sich überall sonst siegreich durchgesetzt hatte. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts waren die beiden Hauptträger dieses Widerstandes Joh. Jos. Fux und Carlo Agostino Badia gewesen. Sie haben zu einer Zeit, da die Oper in Neapel selbst der Degeneration anheimzufallen begann, in Wien Kunstwerke geschaffen, deren Gehalt einen grellen Kontrast zu der sich immer mehr verflachenden italienischen Kunst bildet. Ihre Hauptbedeutung lag in der ausgiebigen und kunstvollen Verwendung des Chores, in der starken Heranziehung des Orchesterparts und endlich in dem strengen Satze überhaupt. Mit Recht hat Kretzschmar auf die Anregungen hingewiesen, die der junge Gluck von dieser Kunst empfing.

Als Jommelli in Wien eintraf, waren jene Opern selbst zwar vom Spielplan verschwunden, aber die Erinnerung daran war noch keineswegs erloschen, und es ist mehr als wahrscheinlich, dafs er von irgend welcher Seite auf jene ältere Kunst aufmerksam gemacht worden ist. Strebte man doch gerade damals, wie bereits gezeigt wurde, darnach, der Opernkomposition durch Wiedereinführung des Chores und der selbständigen Orchestermusik neue Perspektiven zu eröffnen, die im Grunde doch wieder auf die Prinzipien jener beiden älteren Meister zurückgingen.

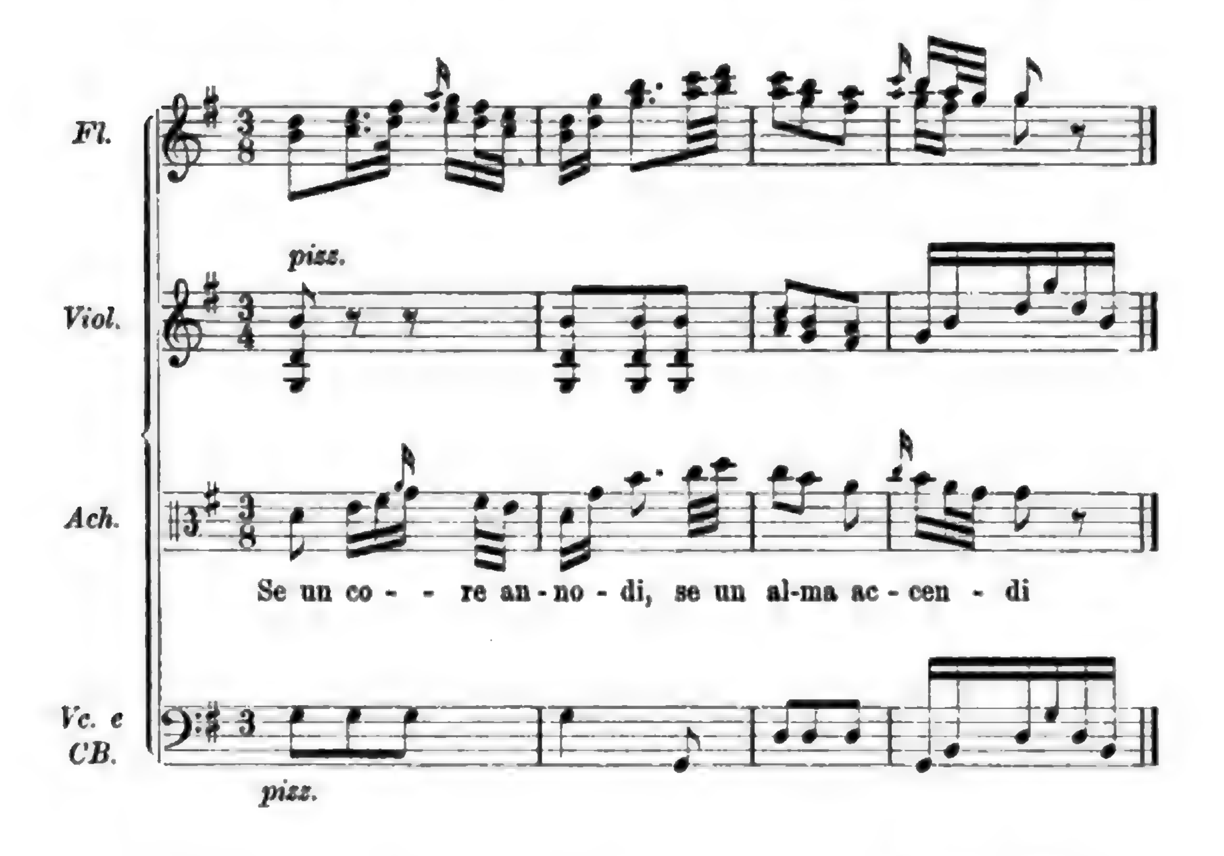
Dafs man gerade auf Jommelli in dieser Richtung in Wien grofse Hoffnungen setzte, ist bereits bemerkt worden. Schon seine bisherigen Opern weisen ja so manchen Zug auf, der den Reformfreunden sympathisch sein mufste.[2]) Er selbst war sich dessen wohl

---

[1]) Vgl. den oben S. 52 angeführten Aufsatz.

[2]) Auch Algarotti nennt Jommelli ausdrücklich unter den Meistern dramatischer Musik und beruft sich dabei namentlich auf die *Andromaca*, vgl. Essai sur l'opéra in den Oeuvres (Berlin 1752) II 350.

Digitized by Google

bewufst und gedachte sich deshalb dadurch vorteilhaft einzuführen, dafs er gleich in seiner ersten Oper, dem „*Achille*“, zum ersten Male seit der „*Merope*“ wieder eine Chorszene einführte (II 8). Ihre Form ist die des einfachen Strophenliedes mit dem immer wiederkehrenden Refrain des Chores: „*Se un core accendi*“. Jede Strophe wird von Achilles begonnen und zwar mit folgender graziöser Melodie: Achille in Sciro

Im weiteren Verlaufe der Strophe aber treten ihm die Übrigen, sei es Ulisse, Teagene, Deidamia, Arcade und Licomede oder Ulisse und Deidamia, in kurzen homophonen Ensemblesätzen gegenüber, worauf der Refrain des Chores die Strophe beschliefst. Mit Glück ahmt hier Jommelli den Stil des volkstümlichen Ständchens zur Guitarre (vgl. das Pizzikato der Streicher!) nach. Es ist eine Art von Rundgesang, nur dafs die einzelnen Verse nicht von einer Person, sondern von einem Ensemble gesungen werden. Auch in melodischer Hinsicht gehört das Stück zu den glücklichsten Eingebungen Jommelli's; es findet an pikantem Reiz in seiner gesamten Operntätigkeit nicht seinesgleichen.

Auch der Schlufschor des Ganzen: „*Ecco felici amanti*“ ist von hohem Interesse. Er entfernt sich weit von der flüchtigen Art der

Digitized by Google

früheren Schlufssätze und wird ebenfalls durch kleine Solopartien unterbrochen. Charakteristisch ist ferner, dafs an die Stelle der früheren primitiven Homophonie erstmals ein breit ausgeführter, streng imitatorischer Satz tritt. Man erkennt daran deutlich, dafs sich Jommelli wohl bewufst war, welche Anforderungen in der Stadt J. J. Fuxens an ihn gestellt wurden. Auch das Quartett am Schlufs des 2. Aktes in der *„Merope“* wäre noch anzuführen. Von der sorgfältigen Arbeit der späteren Ensembles sind wir freilich hier noch weit entfernt. Nach altbekannter Manier setzen die Stimmen nacheinander ein und finden sich dann in einfacher Homophonie zusammen; nur der Mittelsatz bringt Ansätze zu strengerer Satzführung.

Auffallend aber mag es erscheinen, dafs Jommelli die grofse Chor- und Ensembleszene, welche bei Metastasio die ganze Oper einleitet, unkomponiert gelassen hat. Statt dessen beginnt er den 1. Akt mit einem selbständigen Orchestersatz, welcher den Aufzug auf der Bühne begleitet und mit seiner zweiteiligen, im 2. Teil mit Flötensoli bedachten Form sich eng an die Märsche der früheren Opern anschliefst. Man sieht, wie der Künstler auch jetzt noch Bedenken trug, seine Opernkunst durch Einführung des Chores zu bereichern. Erst Herzog Karl sollte es beschieden sein, ihn zu dieser prinzipiellen Änderung zu veranlassen.

Dagegen ist der Orchestersatz zu Beginn der 7. Szene des 2. Aktes nicht ohne Interesse. Das Textbuch spricht hier von „Musici“, welche die Musik zu dem in Aussicht stehenden Festmahl zu besorgen haben. Hier bringt Jommelli eine *„Sinfonia“*, welche, ganz im festlichen italienischen Ouvertürenton gehalten, sich als ein echtes Stück damaliger Unterhaltungsmusik erweist.

Damit ist allerdings die Zahl der Sätze, in denen Jommelli prinzipiell im *„Achille“* von den Traditionen der Solooper abweicht, erschöpft. Wohl bedeutet die Oper ihren Vorgängern gegenüber einen nennenswerten Fortschritt, aber er liegt in erster Linie in der Vertiefung des Ausdrucks, in der strengeren Schreibart und in der reicheren und individuelleren Orchestration.

Accompagnati

Dies zeigt sich deutlich in den *Accompagnati* dieses Werkes. Der *„Achille“* enthält deren nur zwei, steht also hierin hinter mancher früheren Oper zurück. Dafür übertrifft er sie aber sowohl an Umfang, als an Intensität des Ausdruckes. Von einem durchgehenden Orchestermotiv hat Jommelli beide Male abgesehen, dafür strebt er ersichtlich nach engstem Anschlufs an Situation und Dichterwort. In III 8 folgt die grofse Szene der Deidamia, die mit den Worten: *„Va scellerato,*

Digitized by Google

va pur“ beginnt, dem althergebrachten Typus des *Lamento.* Die verlassene Geliebte ruft die Blitze des Himmels auf das Haupt des Ungetreuen herab — eine Partie, die mit ihrer instrumentalen Malerei des Blitzes zu jenen bei Jommelli so überaus zahlreichen Stellen gehört, welche dem späteren Melodram das tonmalerische Rüstzeug geliefert haben. Dann aber schlägt die Rachsucht Deidamia's, wie gewöhnlich in diesen Lamenti, bei den Worten: *„Di tanto error“* wieder in die alte Liebe um. Die Musik geht in ein tief empfundenes, kavatinenartiges Larghetto über, worin Deidamia ihre Todessehnsucht zum Ausdruck bringt. Mit der Ohnmacht der Heldin setzt das Secco wieder ein, eine Arie folgt nicht. Wir haben also eine vollständig frei geführte Soloszene vor uns, voll lebensvoller Kontraste und dramatischer Wahrheit.

Noch ausgedehnter ist das Accompagnato II 8, das sich über die ganze Szene hin erstreckt. Mit richtigem Instinkt hat Jommelli erkannt, dafs diese Partie, in welcher der Dichter Achill's Umstimmung durch den listigen Odysseus schildert, den Höhepunkt des ganzen Dramas bildet.[1]) Mit kluger Berechnung weifs Odysseus in Achill's Brust den Konflikt zwischen Kampfeslust und Liebe zu entfachen und zu einer für die Griechen günstigen Entscheidung zu führen.

In der musikalischen Ausführung wickelt sich die Szene Schlag auf Schlag ab. Jommelli ist mit der Heranziehung des Orchesters hier sogar noch weit sparsamer, als in mancher seiner früheren Opern. Die Worte des Odysseus werden überhaupt nur teils von einzelnen kurzen Schlägen, teils von energischen, punktierten Rhythmen des Orchesters begleitet. Ein wohlberechneter psychologischer Zug ist es, wenn Odysseus bei der Nennung Deidamia's ins Secco übergeht. Denn hier ist die schwache Seite seiner Argumentation, über die er möglichst eilfertig und mit verstellter Achtlosigkeit hinwegzukommen sucht. Daher denn auch die rasch vorwärts drängende Deklamation. Erst bei den Worten: *„Diria l' età futura“* gewinnt Odysseus die alte unbefangene Sicherheit zurück und alsbald beginnt auch das Orchester wieder mitzusprechen. Ihren Höhepunkt erreicht seine Überredungskunst bei den Worten: *„Achille in gonna avvolto“* etc. Hier spricht er gewissermafsen aus dem Gewissen Achill's selbst heraus, indem er ihm seine weibische Tatenlosigkeit in drastischer Weise vor Augen hält. Der Komponist hat dieser Situation in feiner Weise dadurch Rechnung getragen, dafs er im Orchester ein Motiv wieder bringt, das zuvor Achills Worte: *„Ricomincio adesso a rivisar me stesso“* begleitete, aber nunmehr in eindringlichem *forte* und gefolgt von charakteristischen Synkopen auftaucht. Auch die Deklamation ist wohl berechnet: die Pausen, welche die einzelnen Abschnitte von Odysseus' Rede von einander scheiden, verleihen ihr einen besonderen

[1]) S. den Anhang.

Digitized by Google

Nachdruck, und am Schlusse des Satzes bietet der Gegensatz zwischen den lang gezogenen Noten auf *dormendo* und den hastig hervorgestofsenen, an die Mühsal der Griechen gemahnenden Worten ein lehrreiches Beispiel für die Sorgfalt, welche Jommelli auch der Deklamation in solchen Szenen zuwandte.

Erregt antwortet der überlistete Held im Secco und nun führt ihm Odysseus in der folgenden pathetisch-kräftigen Arie die ganze Gröfse seiner ruhmreichen Mission vor, gegen die alle Rücksichten auf die Bande der Liebe in nichts zergehen. So bildet die Arie gewissermafsen den kräftigen Schlufspunkt unter Odysseus' Ausführungen: nachdem er den Jüngling mit allen Mitteln verstandesmäfsiger Berechnung überredet hat, spielt er den letzten Trumpf aus, indem er an sein Ehrgefühl appelliert und ihn im Namen des Schicksals zum Retter der Griechen proklamiert — ein Zug, der bei Metastasio fehlt und augenscheinlich auf Jommelli's Veranlassung von einem andern Dichter hinzugefügt wurde.

Auch die übrigen Opern weisen umfangreiche Accompagnatoszenen auf; man sieht deutlich, wie hoch seine vornehmen Gönner gerade diese Seite seines Schaffens schätzten. Nur die *„Merope"* macht eine Ausnahme, insofern hier die beiden Szenen der früheren venezianischen Fassung einfach übernommen wurden.[1]) Auch die Anzahl dieser Szenen steigt: *„Ezio"* und *„Achille"* besitzen nur 2, *„Catone"* dagegen 3 und *„Didone"* 7.

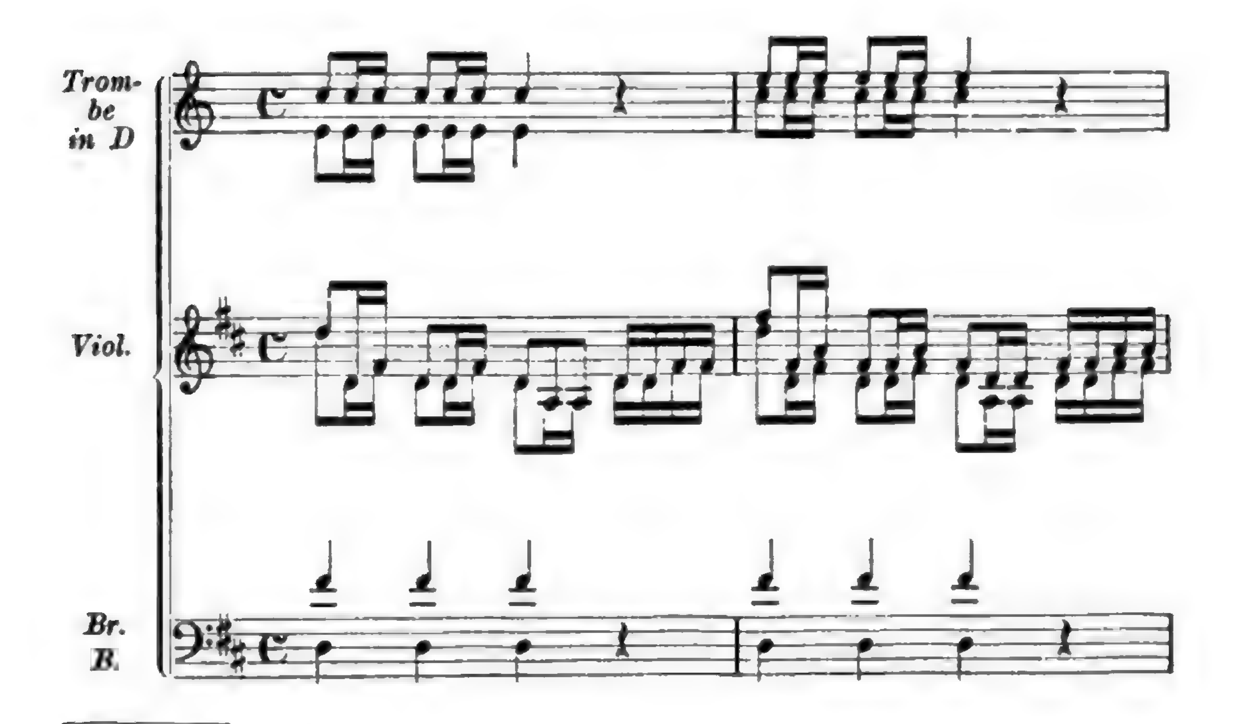
Der Brauch, gerade die Aktschlüsse mit solchen Szenen zu versehen, ist hier bereits zur Regel geworden. In der *„Didone"* schliefsen alle 3 Akte mit Orchesterrezitativen. Den beiden ersten folgt eine Arie, die Schlufsszene des ganzen Werkes dagegen ist vollständig frei gehalten: ein Tremolandorezitativ beginnt, ihm folgt ein charakteristisches Allegro $^2/_4$ mit Unisonobegleitung der Streicher, dann erscheint bei den Worten: *„Dunque morir dovrò"* ein weiteres Arioso (Adagio $^3/_4$) und den Schlufs bildet wiederum ein erregtes freies Rezitativ, das in charakteristischen Orchestermalereien die Katastrophe schildert. Auch in den Schlufsszenen des *„Catone"* häufen sich die Accompagnati, auch diese Oper schliefst ohne den landläufigen Coro mit einer vollständig frei gehaltenen Orchesterszene ab. Die *„Didone"*, überhaupt die fortgeschrittenste der Wiener Opern, zeigt aufserdem das Bestreben, auch die Aktanfänge in dieser Weise

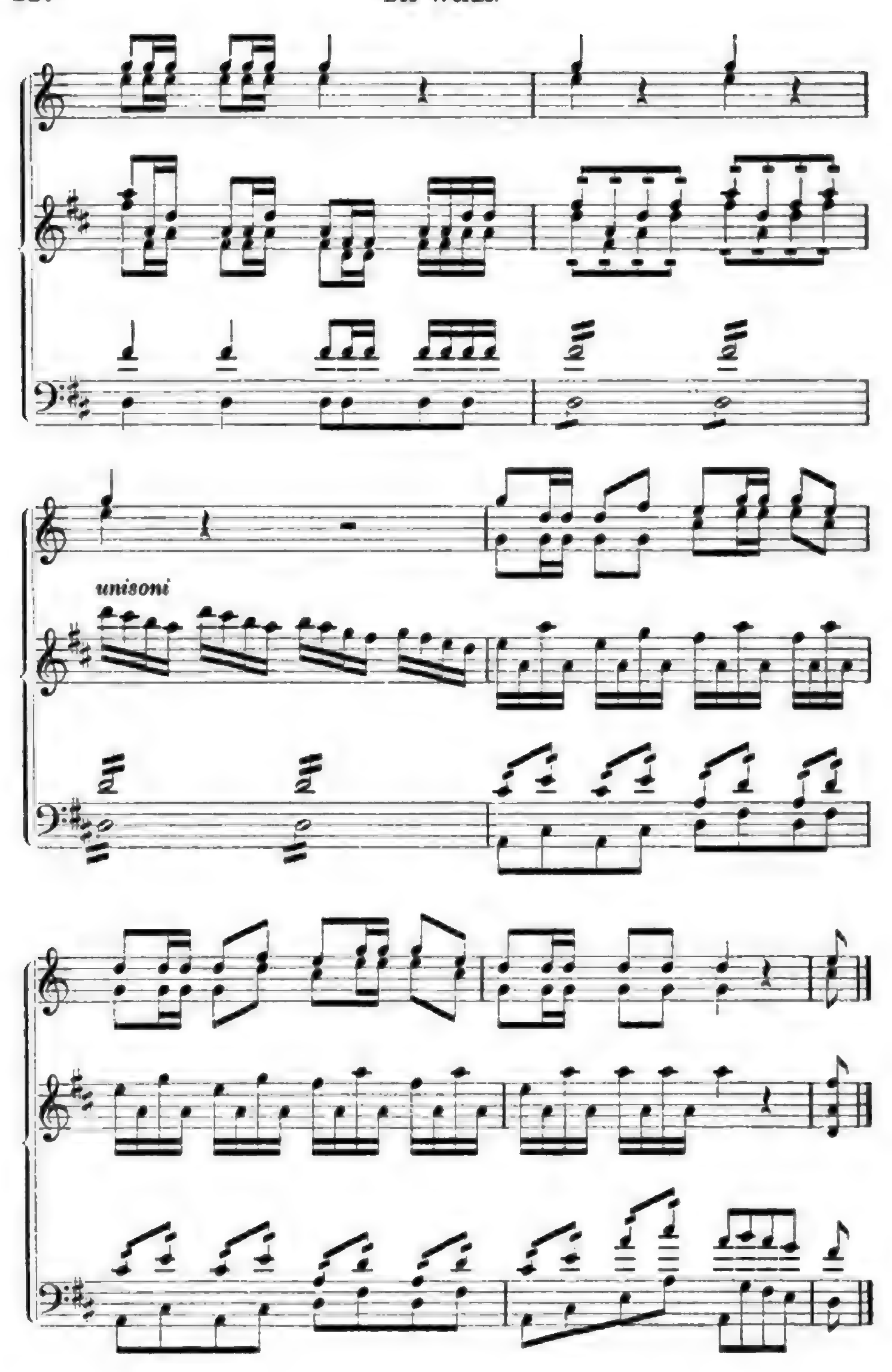
---

[1]) Überhaupt ist diese Wiener *„Merope"* keine vollständige Neuschöpfung, wie z. B. der *„Ezio"*. Aufser den beiden genannten Szenen I 7 und III 9 stammt aus der älteren Fassung ohne Änderung noch die Arie *„Deh parlate"* III 9. In den Arien *„Barbaro traditor"* I 9 und *„A te con questa mano"* I 10 ist das thematische Material der älteren Fassung breiter ausgeführt und vor allem das Orchester reicher bedacht, dagegen ist der Schlufs-Coro in der Wiener Bearbeitung vereinfacht. Alles Übrige, auch die Sinfonie und die Seccopartien, ist neu.

herauszuheben: zu Beginn des 1. und 3. Aktes tritt Aneas mit Soloszenen hervor. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn Metastasio den Eindruck hatte, als spräche in dieser Oper Alles bis auf die Violinen und Kontrabässe herab,[1]) denn abgesehen von der Eindringlichkeit der Orchestersprache in diesen Szenen überhaupt finden wir darin mächtige Unisoni des Streichorchesters mit besonderer Vorliebe angewandt (vgl. Did. III 20).

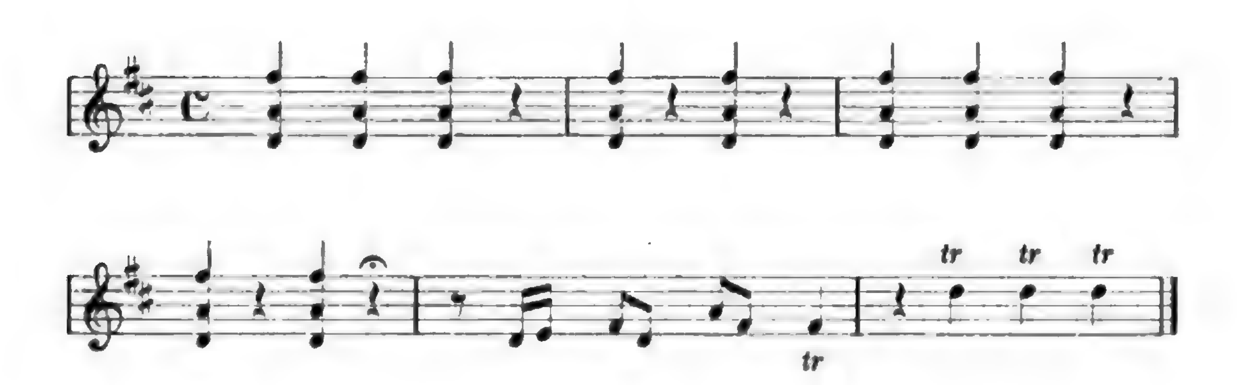
Selbständige Orchestersätze

Besonders wichtig und zweifellos auf Wiener Einflüsse zurückzuführen ist die erhöhte Anzahl selbständiger Orchestersätze in diesen Opern. Die üblichen, den Auftritt fürstlicher Personen begleitenden Märsche hatten bisher ein ziemlich stereotypes Gepräge getragen und ein Nachhall davon findet sich noch in dem Aufzugsmarsch des Jarbas Did. I 4, wenngleich dieses Stück breiter angelegt ist, als seine Vorgänger. Die bereits früher beobachtete Sitte, solchen Märschen einen der Situation entsprechenden Charakter zu verleihen,[2]) erfährt hier eine weitere bedeutende Vertiefung. So zeigt z. B. die Aufzugsmusik im *„Ezio“* (III 12) den früheren Märschen gegenüber ein ganz anderes Gesicht; hier der Anfang:

[1]) S. o. S. 50.
[2]) S. o. S. 187 f.

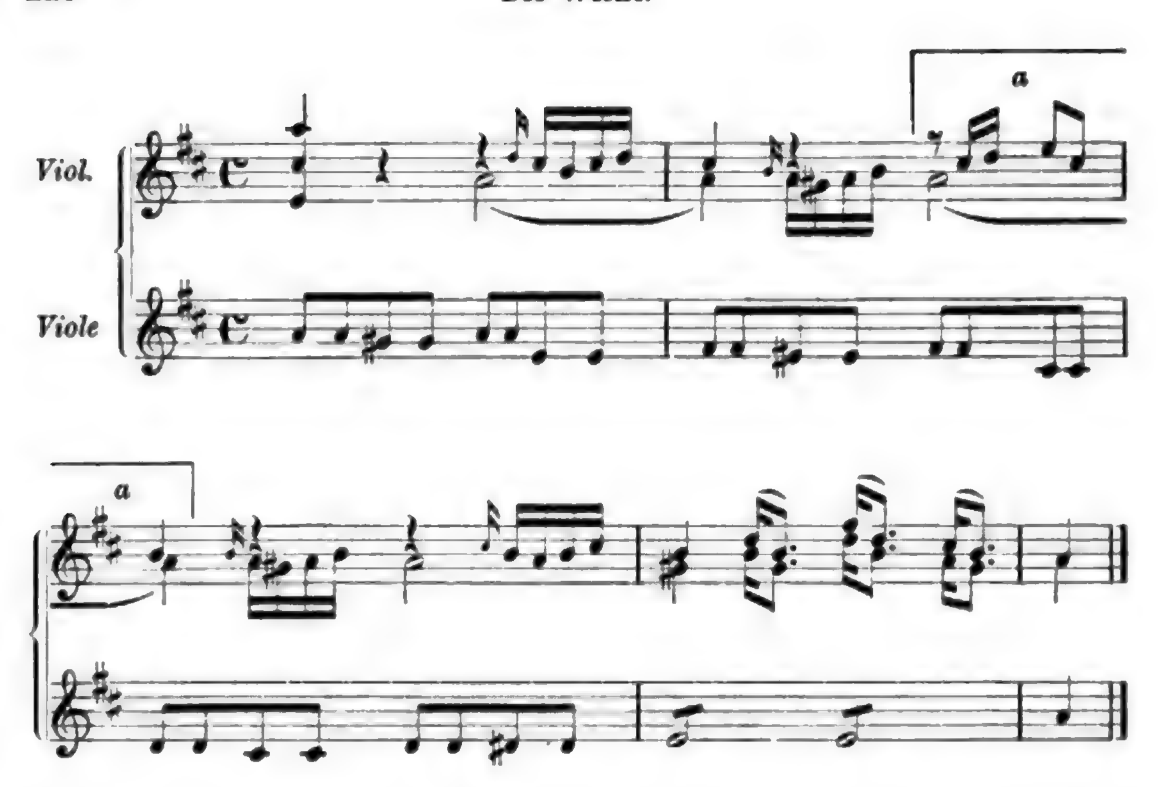
Digitized by Google

Digitized by Google

Noch wichtiger aber sind die Orchestersätze, die Jommelli selbst als *„Sinfonie“* bezeichnet hat. Wenn z. B. am Schlusse des *„Catone“* der siegreiche Cäsar mit seinen Scharen die Bühne betritt, so hätte sich Jommelli früher mit einer einfachen Marcia begnügt. Statt ihrer erscheint ein Prestosatz von 22 Takten mit Hörnern, worin die erregten Sechzehntelfiguren der zweiten Geigen in Verbindung mit dem hastigen Tempo des Ganzen sehr deutlich auf die aufgeregte Stimmung der Situation hinweisen. Ähnlich nimmt die *Sinfonia* in der *„Merope“* II 3 auf den augenblicklichen Stand der Handlung Bezug. Der Tafelsinfonie im *„Achille“* ist bereits Erwähnung geschehen. Alle diese Stücke mit ihrem festlichen Glanz und ihrem individuellen Leben bedeuteten für Jommelli eine namhafte Bereicherung seines Opernstils, wie sie ihm nur von Wien her zuteil werden konnte.

Anfangssinfonien

Auch die *Anfangssinfonien* weisen sowohl in der Erfindung der Themen mehr Charakter, als in ihrer Verarbeitung mehr Sorgfalt auf. Die Gegenüberstellung zweier kontrastierender Themen, die früher gelegentlich vorgekommen war,[1]) wird nunmehr bevorzugt und auch in der Durchführung versucht Jommelli da und dort der Schablone aus dem Wege zu gehen. Ein Beispiel dafür liefert die Sinfonie des *„Achille“*.[1]) Das Hauptthema setzt nach Scarlatti'scher Art mit nachdrücklichen Akkordgriffen der Violinen ein:

und wird in der üblichen lärmenden Steigerung bis zum vollständigen Schlufs in A-dur weitergeführt. Dann aber erscheint, *piano* und mit bafsführenden Bratschen, folgendes Thema:[1])

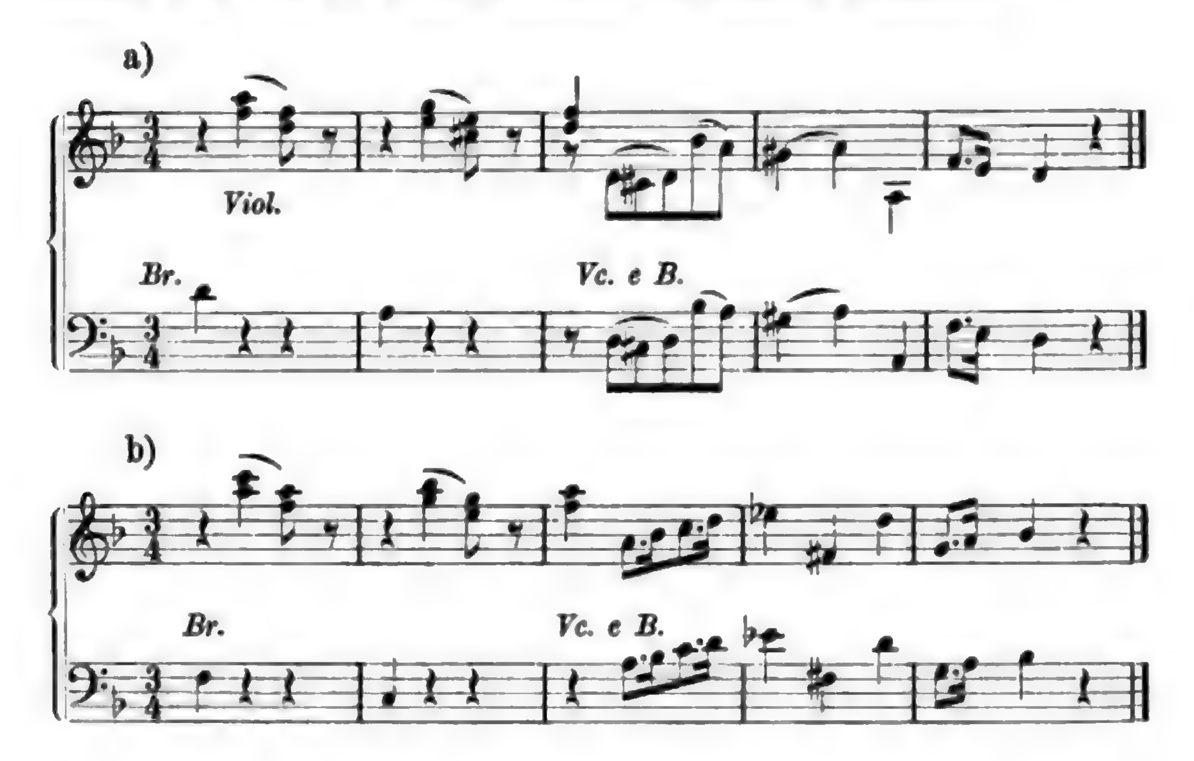
---

[1]) S. auch o. S. 219.

das zwar durch das Motiv *a* als dem Hauptthema verwandt erscheint, aber doch durch seine ganze intime Haltung einen sehr fühlbaren Kontrast zu jenem darstellt. Jommelli selbst war sich dieses Kontrastes sehr wohl bewufst, denn in der Reprise verzichtet er zunächst auf eine Wiederholung des Hauptthemas und setzt dafür gleich mit jenem Seitenthema ein, um dann erst mit Motiven des Hauptthemas zum glänzenden Abschlufs des Satzes zu gelangen.

Die Durchführungen dieser Sinfonien unterscheiden sich prinzipiell nicht von den früheren. Auch sie bestreiten ihr thematisches Material durchaus aus dem Hauptthema. Häufiger beginnen von nun an jene Partien zu werden, in denen sich, wie z. B. in der *Achille*-Sinfonie über ganghaften Bässen die Harmonie unter Streichertremoli und ausgiebiger Beteiligung der Bläser ohne eigentliche melodische Linienführung fortbewegt.

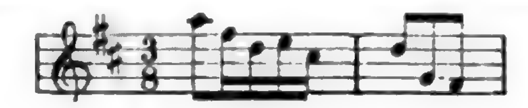
Freilich, eine so klare Scheidung von Haupt- und Seitenthema wie im „*Achille*“, zeigt keine der übrigen Wiener Opernsinfonien. Immerhin offenbaren sie (namentlich die zu „*Catone*“ und „*Ezio*“) das Bestreben, aus der gelegentlich recht saloppen Themenerfindung und -Behandlung herauszukommen. Die Sinfonien des „*Achille*“, „*Catone*“ und „*Ezio*“ bringen Trompeten, die beiden letztgenannten dazu noch Pauken.

Digitized by Google

Die langsamen Sätze folgen den beiden üblichen Typen: sie spinnen entweder ein gangartiges Motiv präludienartig fort (*Didone*) oder folgen der einfachen Liedform. Inhaltlich gibt Jommelli, gleich allen seinen neapolitanischen Zeitgenossen, in diesen Andantes sein Bestes; er strebt aber auch zugleich merklich über Hasse's Kultus der „schönen Melodie" hinaus. Auffallend ist der ernste, manchmal düstere Ton, den die *Catone*-Sinfonie im Andante anschlägt:

Dieser Satz hat mit seiner fünftaktigen Gliederung und seinen gewaltigen Streicher-Unisoni durchaus kein Analogon in den vorhergehenden Sinfonien; sein exceptionelles Gepräge verrät deutlich die Absicht, Sinfonie und Oper in einen ideellen Zusammenhang zu bringen. Der Herzog von Württemberg hatte nicht Unrecht, wenn er gerade diese Sinfonie besonders gerne hörte.

Die letzten Sätze weisen auch in den Wiener Sinfonien jenes flüchtige, den modernen Hörer inhaltlich so wenig befriedigende Wesen auf, das auch den Hasse'schen Sätzen dieser Art eigen ist. Ein Beispiel (aus dem *Achille*) mag genügen:[1])

[1]) Vgl. damit den Anfang von Hasse's *Cleofide*-Sinfonie:



Immerhin aber ist in einzelnen Stücken das Bestreben nicht zu verkennen, auch diese Sätze auf ein höheres Niveau zu heben. So weist die *Ezio*-Sinfonie statt des üblichen Presto ein Menuett auf,[1]) das sich inhaltlich sehr vorteilhaft von den sonstigen Schlufssätzen abhebt. Die *Catone*-Sinfonie aber sucht zwischen dem Mittel- und dem Schlufsteil dadurch ein gewisses ideelles Band zu knüpfen, dafs sie die charakteristischen Unisoni des ersten Allegro auch im Schlufs-Presto bringt.[2]) Diese *Catone*-Sinfonie stellt Jommelli's ersten deutlich erkennbaren Versuch dar, die Sinfonie mit dem folgenden Drama in eine ideelle Verbindung, freilich ganz allgemeiner Art, zu bringen.

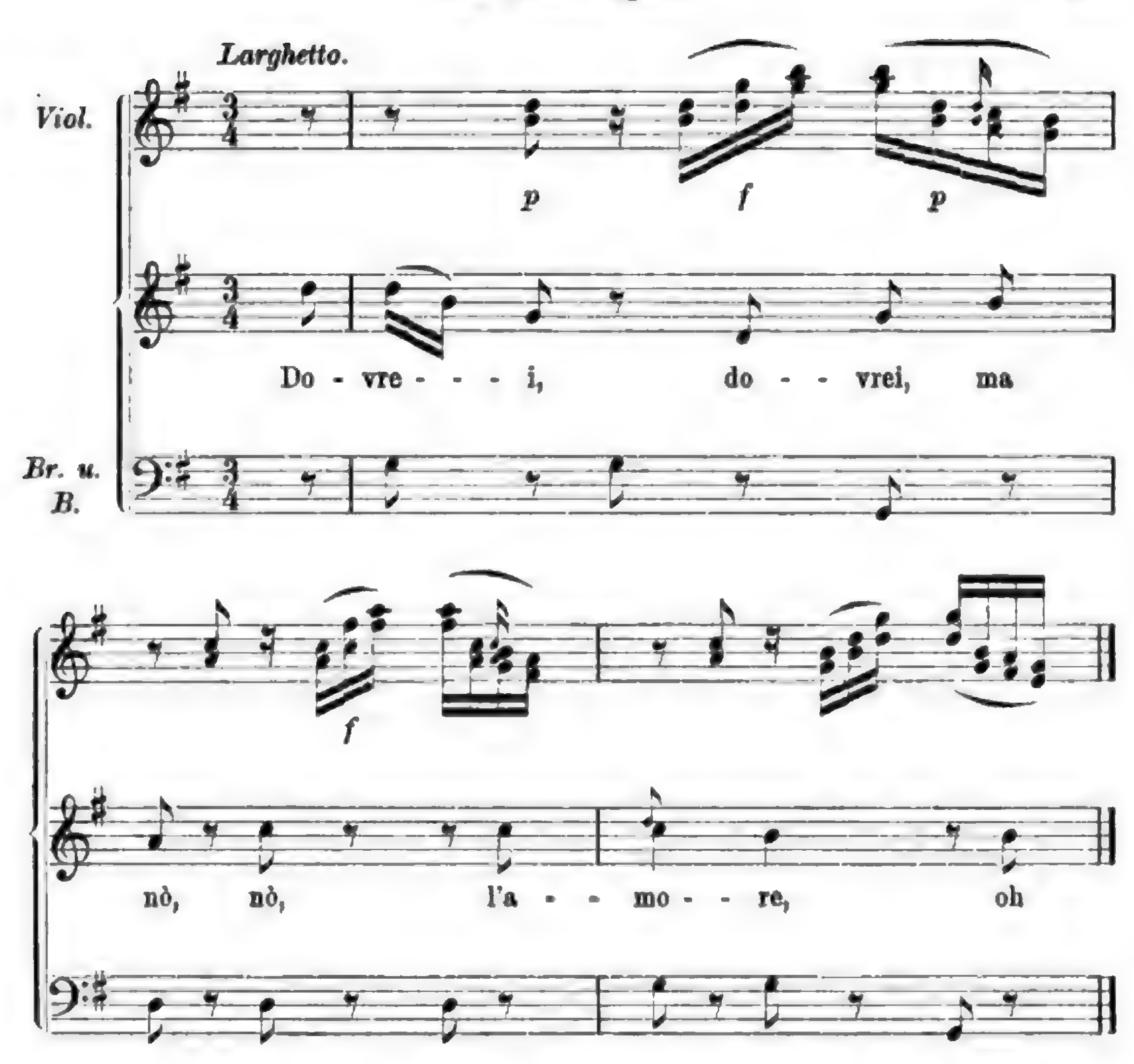
Der Form der französischen Ouvertüre, die Hasse, wenn auch nur in einer kleinen Minderzahl seiner Opern, angewandt hat, ist Jommelli auch in Wien durchaus fern geblieben.

Arien Die *Arien* der Wiener Opern gehen in ihrer formalen Struktur nicht über den Standpunkt der unmittelbar vorhergehenden Periode hinaus. Was das Verhältnis von Hauptsatz und Mittelsatz anlangt, so sind die Beispiele von vollständiger Gemeinschaft der Themen in der Minderheit. Dagegen kommt es häufig vor, dafs der Mittelsatz sich thematisch zwar nicht vollständig an den Hauptsatz anschliefst, aber in seinem Verlaufe einzelne charakteristische Phrasen und Anklänge an das motivische Material des Hauptsatzes bringt (vgl. Mer. I 8, II 6; Ez. I 2, 6). Auf der anderen Seite erscheinen, sehr im Gegensatz zur früheren Praxis, Arien, die des Mittelsatzes überhaupt entbehren und sich in den kürzeren Stücken dieser Art der Kavatine nähern, wie Didone I 2:

---

[1]) Hasse bevorzugt an dieser Stelle das Menuett weit mehr als Jommelli, bei dem es zu den Ausnahmen gehört.

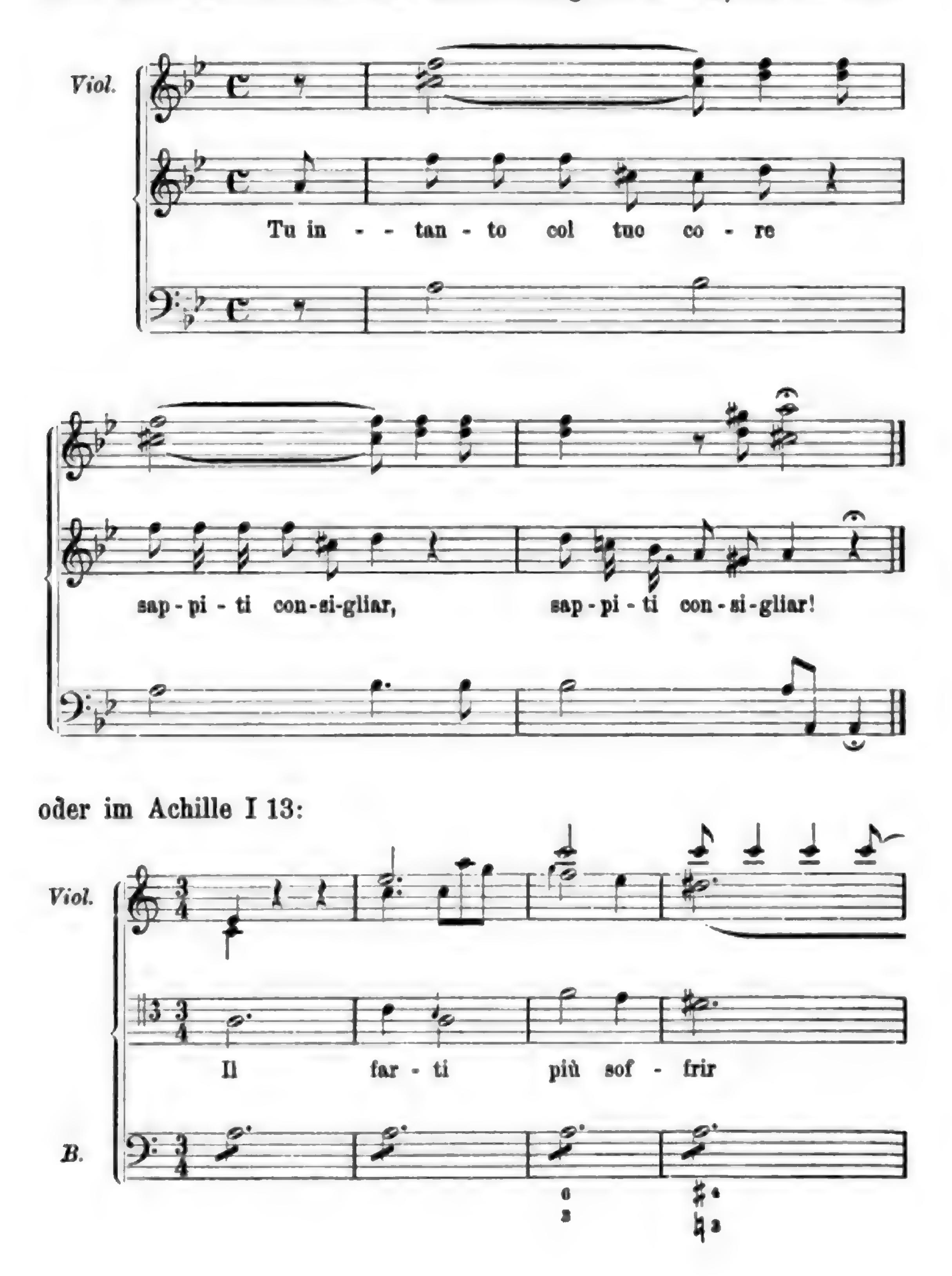
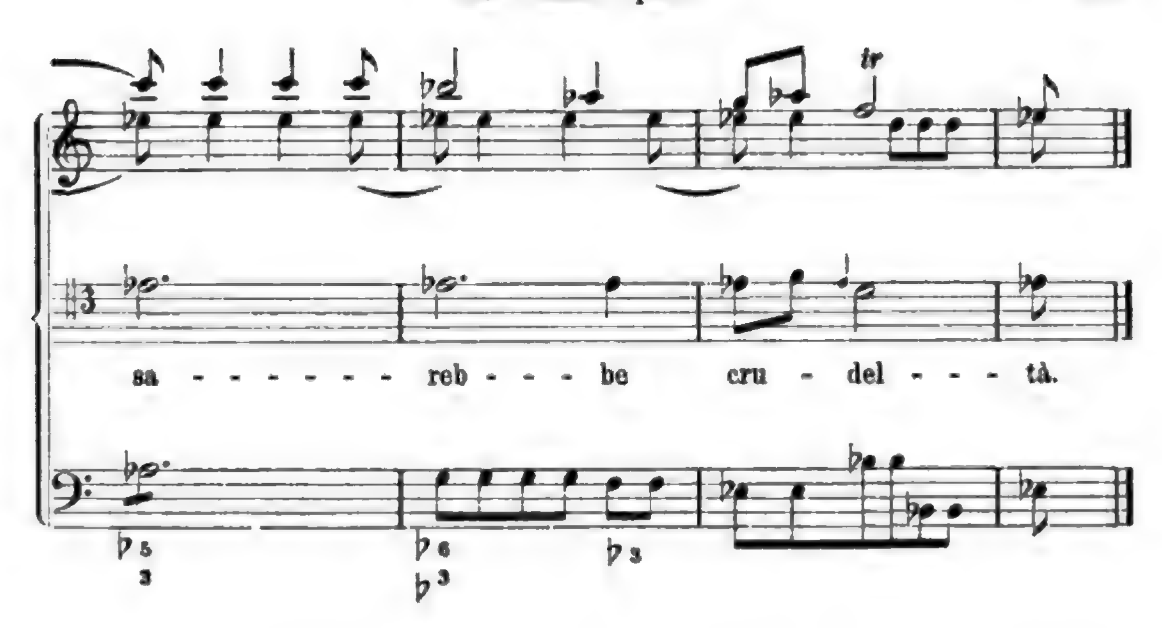
[2]) Im „*Achille*“ folgt der eigentlichen Ouvertüre noch ein vierter Orchestersatz, ein zweiteiliges *Allegro spiritoso* (D-dur 3/4) mit Repetitionen und Tanzcharakter, der das Treiben der Bacchantinnen schildert, wie sie das Fest ihres Gottes „*al suono di varj stromenti*“ feiern. Er gehört also nicht zur Sinfonie, sondern leitet die erste Szene unmittelbar ein.



Man erkennt deutlich die vermehrte Sorgfalt, mit der Jommelli nunmehr auch in den Arien seine Texte behandelt. Denn in allen diesen Beispielen bietet auch textlich der zweite Vierzeiler keinen neuen Gedanken, sondern spinnt nur den Gedanken des ersten fort (vgl. z. B. Cat. I 2, III 1). Ähnlich verhält es sich mit denjenigen Arien, wo der traditionelle Kontrast zwischen Haupt- und Mittelsatz dermafsen verwischt ist, dafs von einem selbständigen Mittelsatz nicht gesprochen werden kann, wie z. B. Cat. II 14, 15, III 2; hier ist der Mittelsatz nach Ton- und Taktart, sowie in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht aufs Engste mit dem Hauptsatz verwachsen.

Im Allgemeinen aber ist in diesen Opern die Regel, dafs der Mittelsatz nach Taktart, Tempo und allgemeinem Stimmungscharakter mit dem Hauptsatz wirksam kontrastiert. Der sorgfältigen und gelegentlich mit grofser Kühnheit gehandhabten Ausgestaltung der Harmonik ist Jommelli auch jetzt treu geblieben. Nur ist diese

Digitized by Google

Seite, seiner vorgeschrittenen Meisterschaft entsprechend, gegen früher weit mehr vertieft und von den früheren Härten frei geworden. Hier finden sich manche überraschend modern klingende Stellen, wie Cat. III 3:

oder im Achille I 13:

Auch die Neigung zu kanonischer Stimmführung im Mittelsatz ist geblieben (vgl. Ach. II 5, 9; Did. III 15). Der Grundsatz, die Mittelsätze von Koloraturen frei zu halten und nur vom Streichorchester begleiten zu lassen, wird im Grofsen und Ganzen festgehalten. Was die Koloraturen anlangt, so sind Ausnahmen sehr selten (Cat. II 1, Mer. I 12); häufiger dagegen kommt es vor, dafs das volle Orchester teilnimmt (Did. I 13, Mer. II 6) und endlich tritt hier die früher beobachtete und später in Stuttgart mit Vorliebe gehandhabte Praxis, diese Mittelsätze mit Bläsersoli auszustatten (vgl. Cat. II 10 Flöten, Mer. III 1 Oboen), wieder deutlicher in den Vordergrund. Die Thematik der Arien ist von ganz besonders prägnanter Ausdruckskraft (vgl. Cat. III 2). Sie zeigt Jommelli auf der vollen Höhe seiner melodischen Erfindung sowohl als seiner dramatischen Potenz. Banalitäten, wie sie früher häufig vorkamen und auch in den Stuttgarter Opern gelegentlich wieder auftauchen, finden sich in den Wiener Opern verhältnismäfsig selten. Dagegen tritt die Rücksicht auf die ausführenden Sänger, zumal im „*Catone*", unbeschadet ihres dramatischen Charakters, stärker hervor als früher: Jommelli wufste, was er in Wien für Gesangskräfte zur Verfügung hatte. Grofse Intervallsprünge, Koloraturen u. ä. spielen eine bedeutende Rolle. Doch ist von vornherein zu bemerken, dafs alle Melismen bei Jommelli, eine Minderzahl von Fällen ausgenommen, an der richtigen Stelle stehen, d. h. durch den zu Grunde liegenden Text motiviert sind. Für Jommelli — das mufs ausdrücklich bemerkt werden — bildet die Koloratur noch nicht blofs einen Tummelplatz der Kehl-

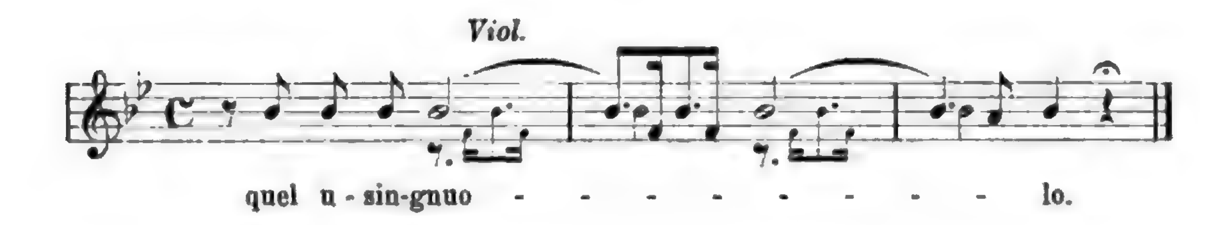
Kanonik

Bläsersoli

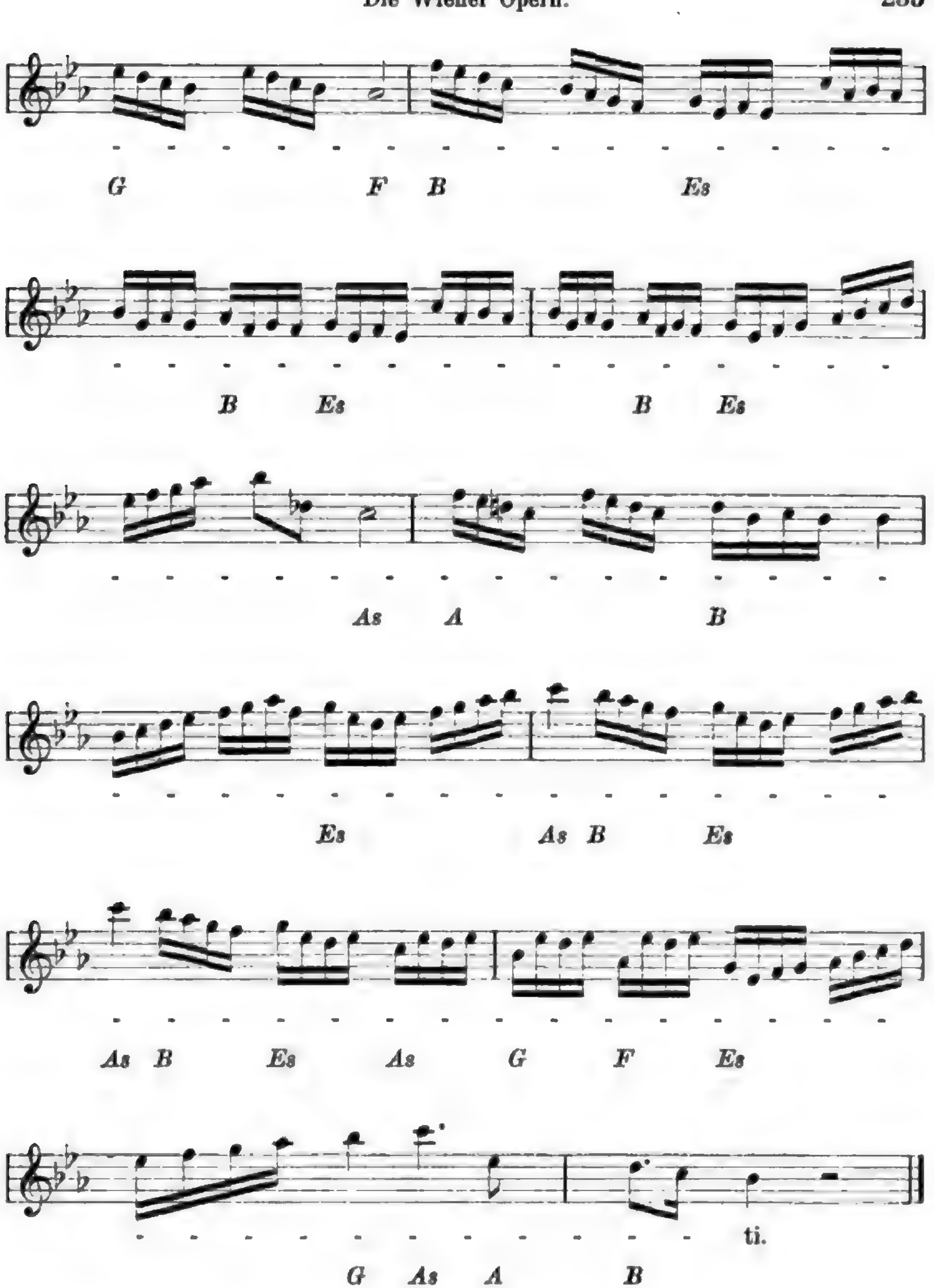
Thematik

Koloratur

Digitized by Google

fertigkeit, sondern ein dramatisches Ausdrucksmittel. Seine Koloraturen wachsen stets aus dem Texte heraus. In den Gleichnisarien fällt ihnen der Sachlage entsprechend eine tonmalerische Mission, z. B. die Schilderung des brüllenden Löwen, des tosenden Meeres usw. zu. Ein hübsches Beispiel dafür bietet die Arie Merope II 5 mit der Nachahmung des Nachtigallenschlages:

Aber auch in den übrigen Arien zeigt sich in den allermeisten Fällen, dafs dasjenige Wort, das Jommelli durch eine Koloratur gewissermafsen besonders unterstreicht, für den Empfindungsgehalt des Textes eine besondere Wichtigkeit besitzt. Nur ein Beispiel dafür. Im Achille I 14 erklärt Teagene der Deidamia seine Liebe und wird von ihr in der Arie *„Del sen gli ardori“* mit dem Bemerken zurückgewiesen, dafs sie ihre Freiheit allen Liebhabern weit vorziehe. Aber Deidamia lügt: sie hat ihr Herz bereits dem Achill geschenkt und darum erweckt es einen ganz eigentümlichen, aber psychologisch fein berechneten Eindruck, wenn sie gerade auf das Wort *cara* (nämlich *libertà*) eine ganze Reihe erregter Koloraturen singt; man sieht, sie will mit allem Nachdruck die innerliche Unwahrheit des Gesagten bemänteln.

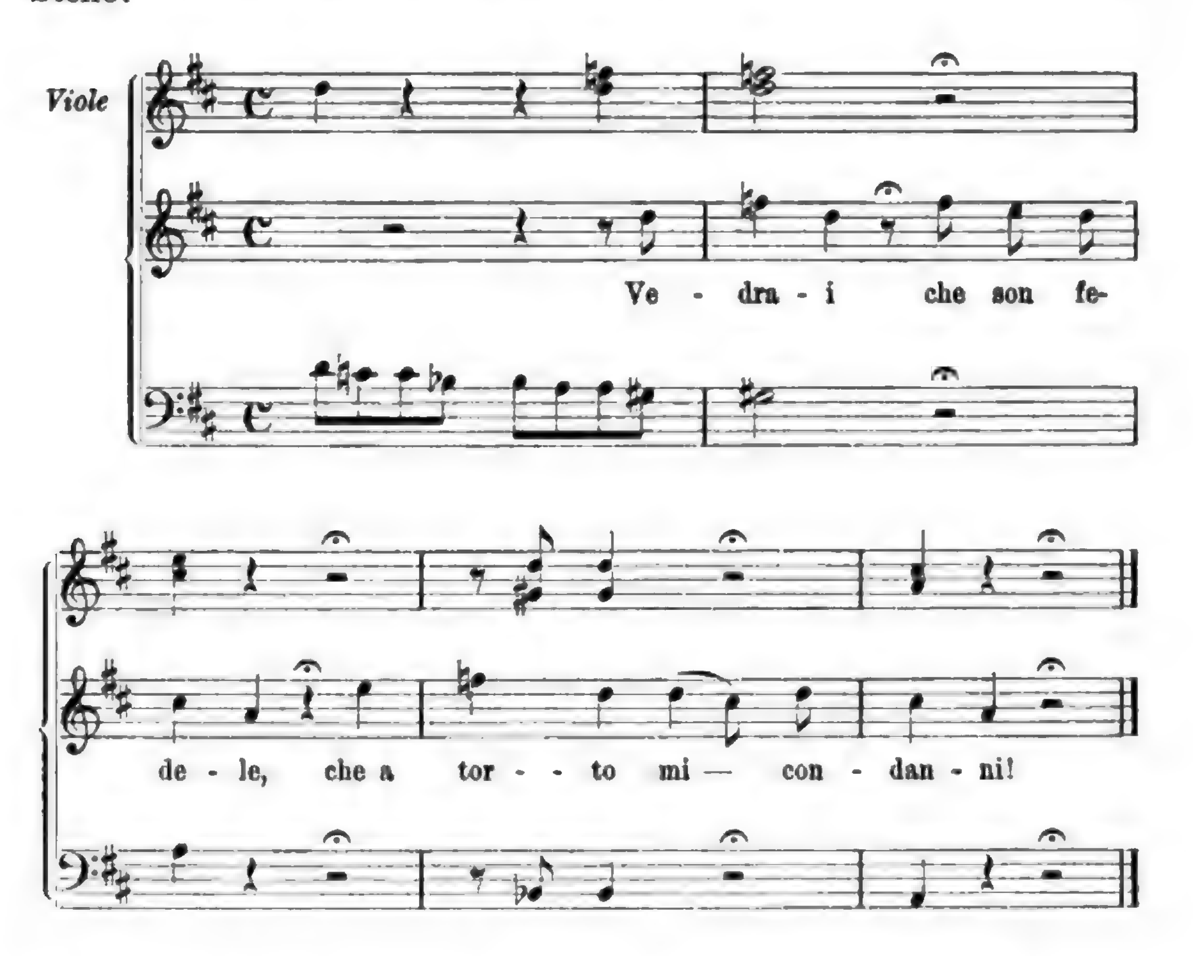
Freilich ist damit nicht etwa gesagt, dafs Jommelli's Koloraturbehandlung in jeder Hinsicht der modernen Kritik standhalten könne. Vor Allem ist es das Übermafs in der Anwendung, das auch bei ihm sehr häufig die dramatisch wohl motivierte Wirkung der Koloratur paralysiert. Man vergleiche z. B. in der Arie der Emilia *„O nel sen“* (Cat. I 8) folgende Stelle:

Digitized by Google

Derartige Stellen, an denen übrigens speziell der „*Catone*“ besonders reich ist, zeigen zur Genüge, daſs auch die besten Meister der neapolitanischen Schule den Sängern durchschnittlich viel zu viel

Digitized by Google

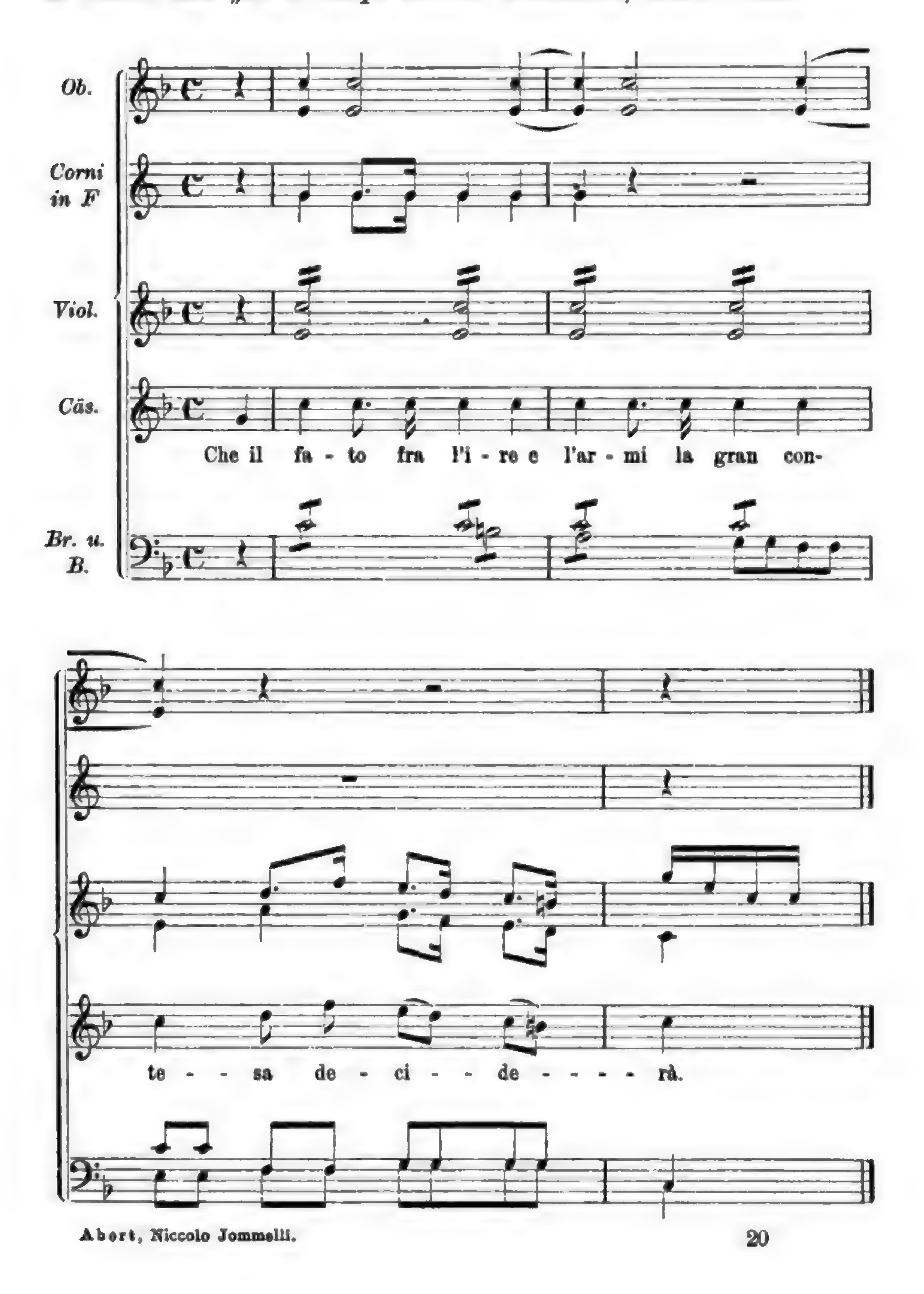
Konzessionen gemacht und auf äufsere Wirkungen zu grofsen Wert gelegt haben.

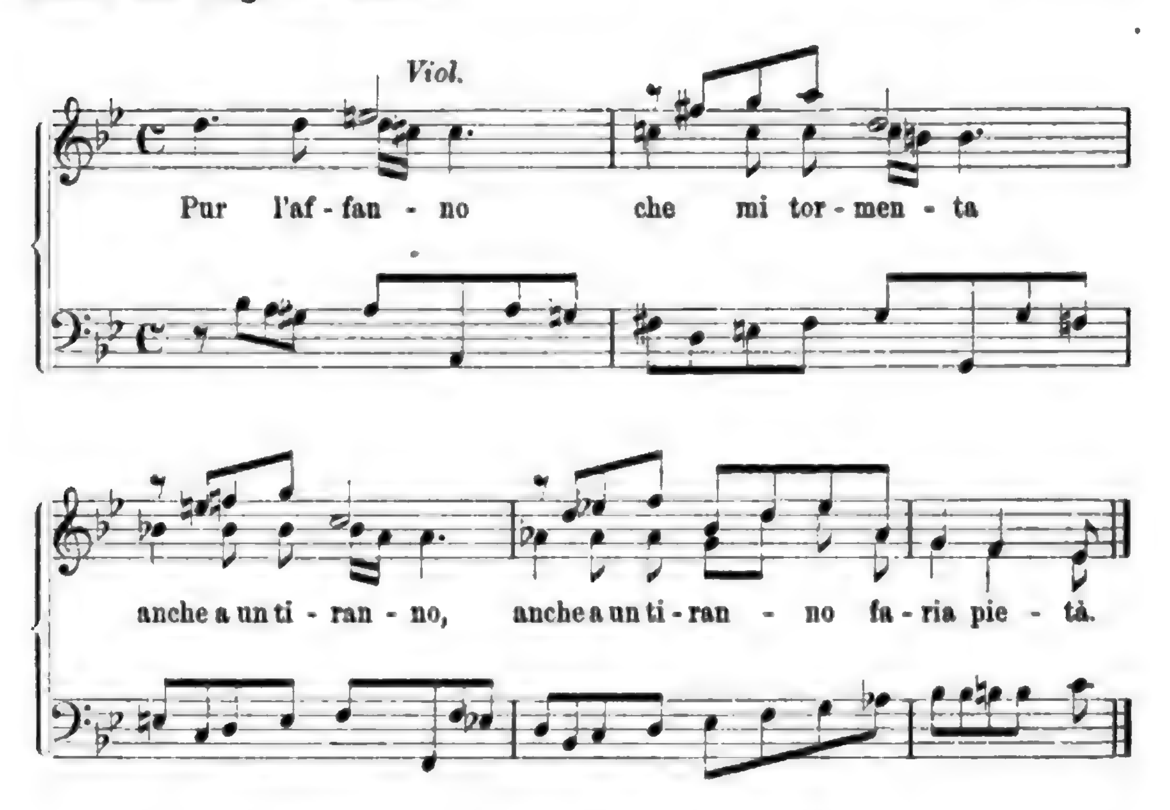
Dramatischer Ausdruck

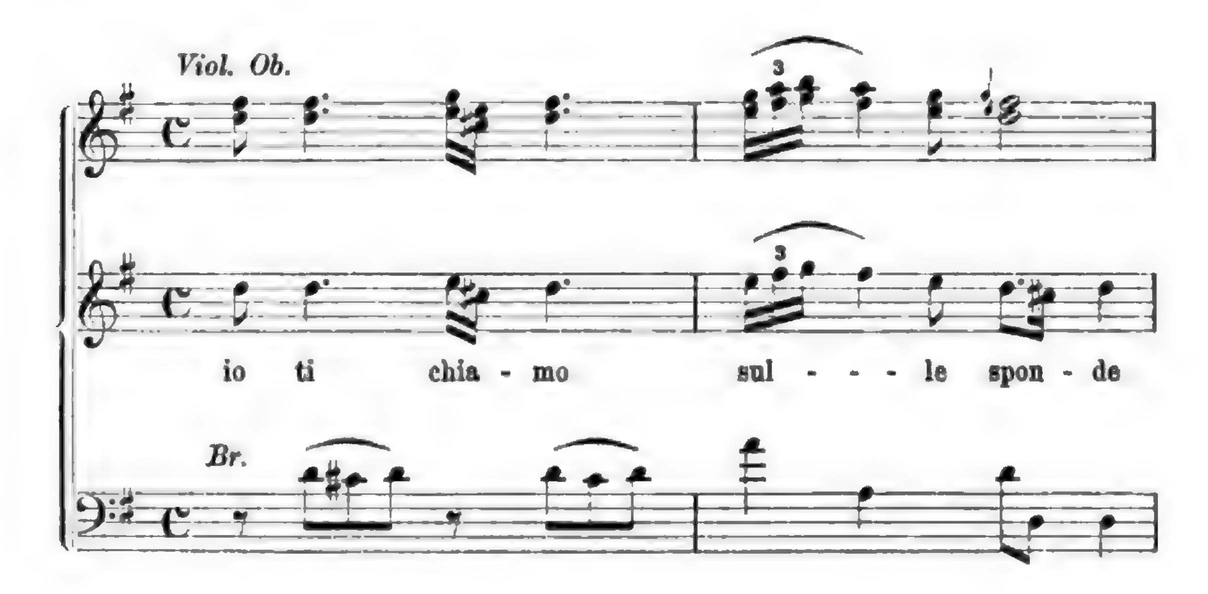
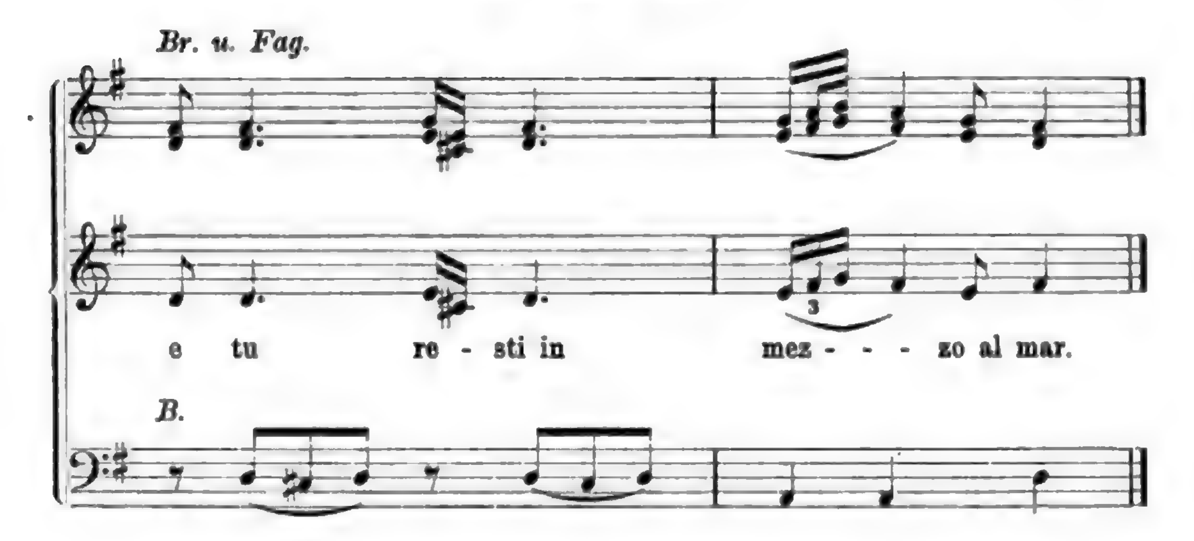
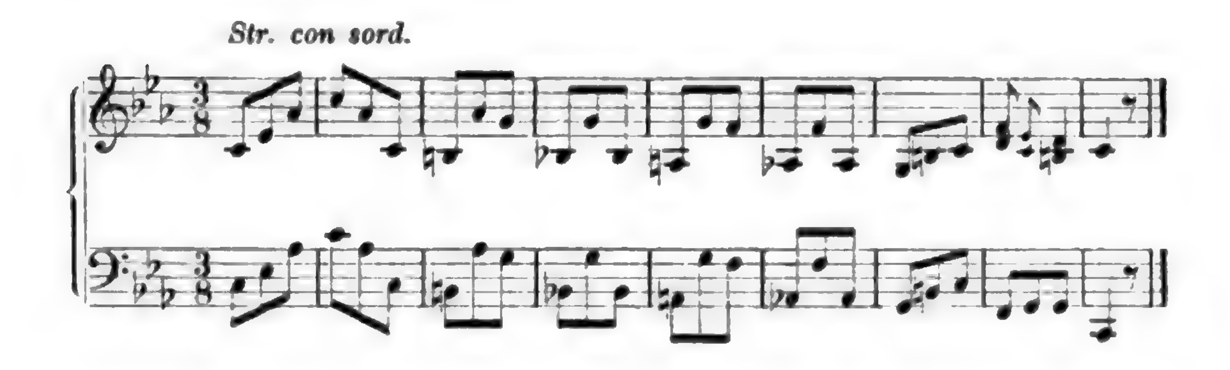
Jommelli freilich entschädigt den Hörer immer wieder auch in seinen Arien durch Stellen von echt dramatischer Ausdruckskraft. Das schon früher wirksam angewandte Mittel, an besonders signifikanten Stellen den Flufs der Gesangsmelodie durch ausdrucksvolle deklamatorische Wendungen zu unterbrechen, tritt hier in gesteigertem Mafse auf. So erscheint in der Arie Cäsar's *„Vedrai che son fedele“* (Cat. I 6), einem glänzenden, virtuosenhaften Stück, plötzlich folgende Stelle:

In Marzia's Arie *„Confusa, smarrita“* (Cat. III 2) kommt überhaupt keine wirkliche Gesangsmelodie zustande, ihr Hauptthema besteht nur aus einzelnen hervorgestofsenen Interjektionen und deklamatorischen Phrasen und dieser Charakter geht durch das ganze Stück samt dem Mittelsatz hindurch.

Überhaupt wird der Anschlufs an das Dichterwort in immer stärkerem Grade mafsgebend für die musikalische Gestaltung. In der

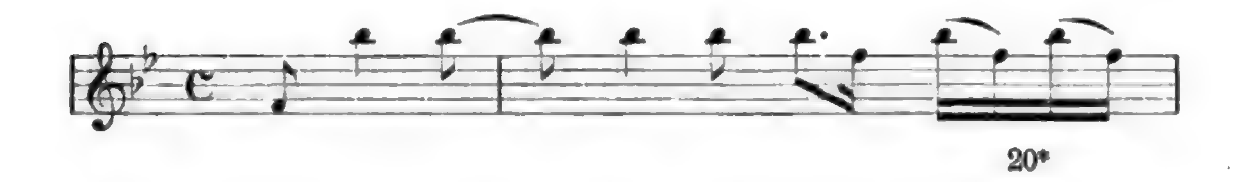
Digitized by Google

folgenschweren Unterredung zwischen Cato und Cäsar, die schliefslich in Cäsars Arie *„Se in campo armato“* ausmündet, erklärt Cäsar:

Und in der G-moll-Arie Selene's *„Nel duol che prova“* (Did. III 8) findet sich folgende Stelle:

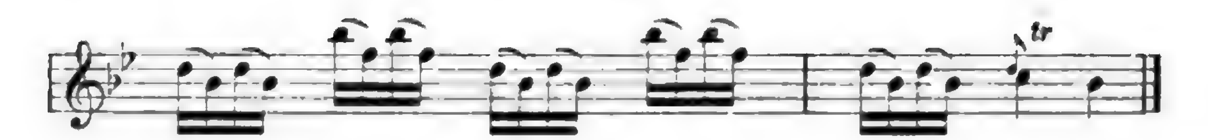


Gelegentlich operiert Jommelli, seinem Texte folgend, innerhalb weniger Takte mit grofsen Kontrasten, an denen auch die Orchestration einen gewichtigen Anteil hat, wie z. B. in Araspe's Arie *„Già si desta la tempesta“* (Did. III 15):

Digitized by Google

Grofse Wirkungen erzielt er durch die von nun an häufig vorkommenden Unisoni des Streichorchesters, zu denen bei besonders bedeutsamen Stellen noch die Singstimme hinzutritt. Namentlich im „*Catone*" spielt dieser Effekt eine grofse Rolle, vgl. z. B. die Arie Marzia's „*So che godendo vai*" II 14, aus der nur folgender Passus des Ritornells angeführt sei:

Tonmalerei

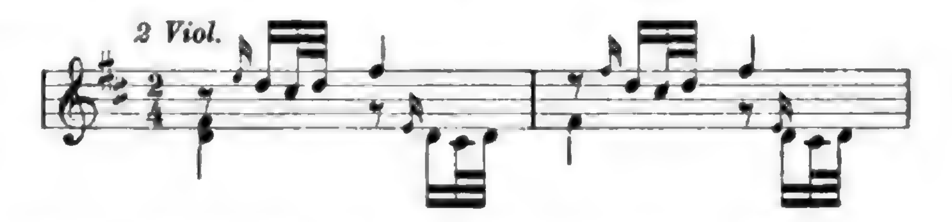
In den Gleichnisarien steht naturgemäfs die Tonmalerei in Orchester und Singstimme an erster Stelle. Jommelli hat in Wien das Arsenal seiner Tonmalereien um ein Beträchtliches erweitert. Da haben wir den Ruf der Nachtigall (Mer. II 5):



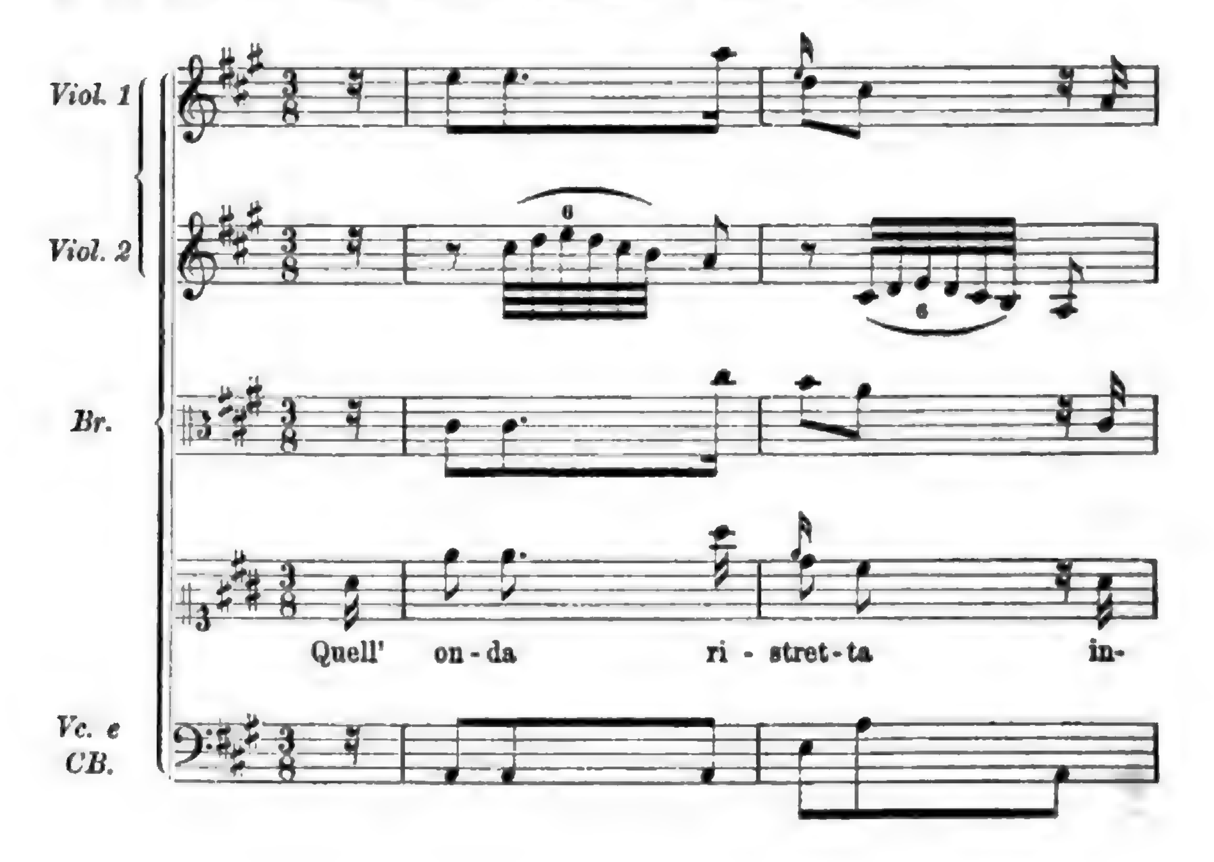
Digitized by Google

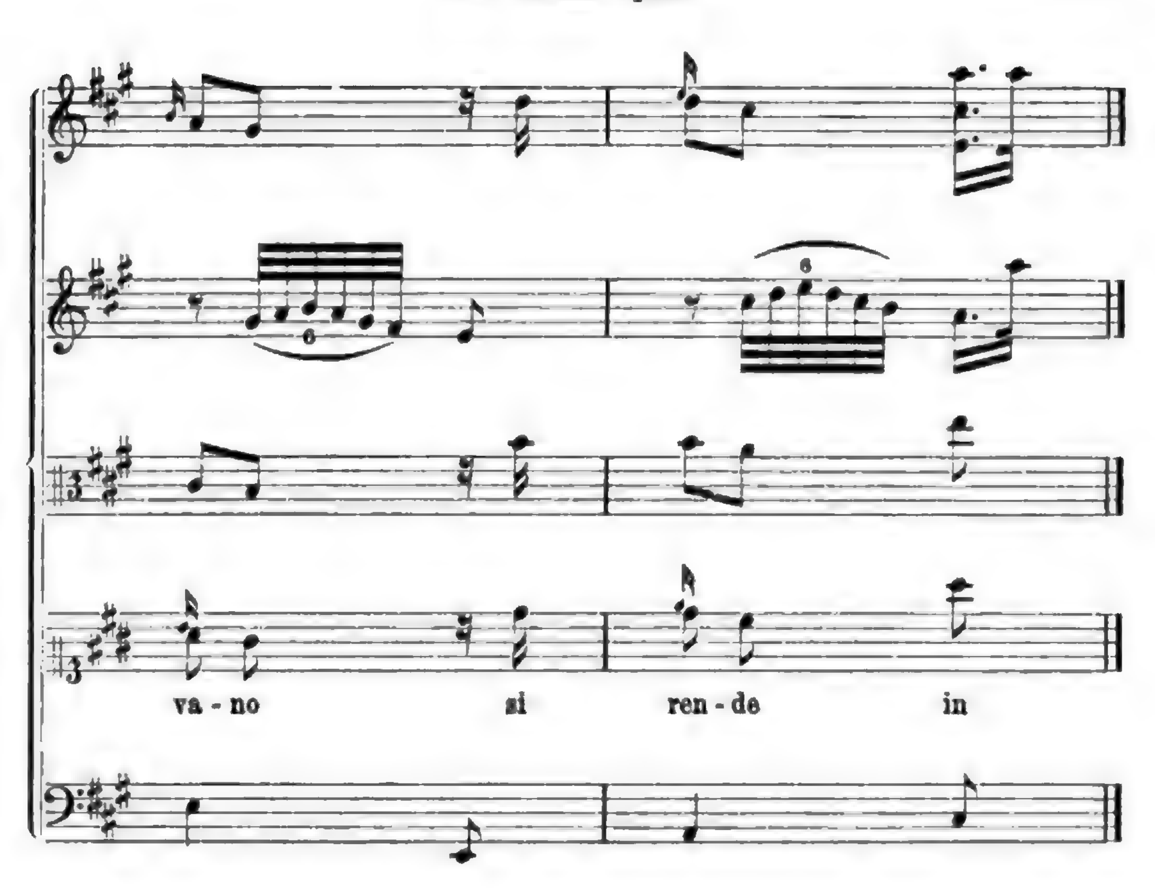


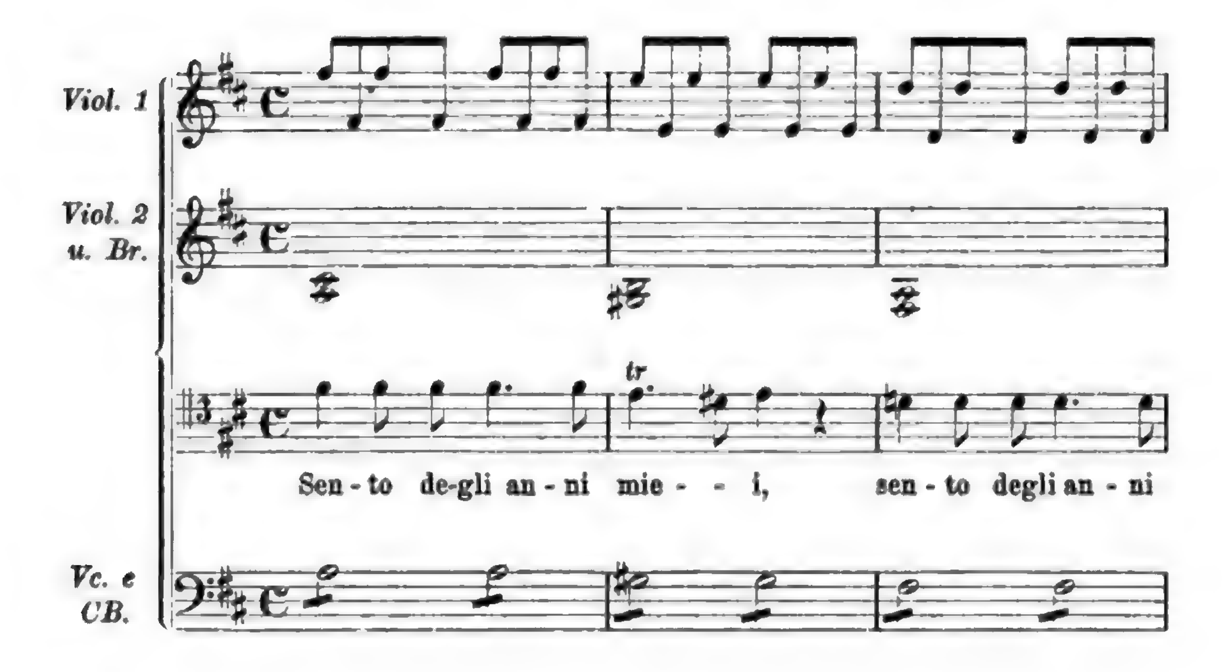
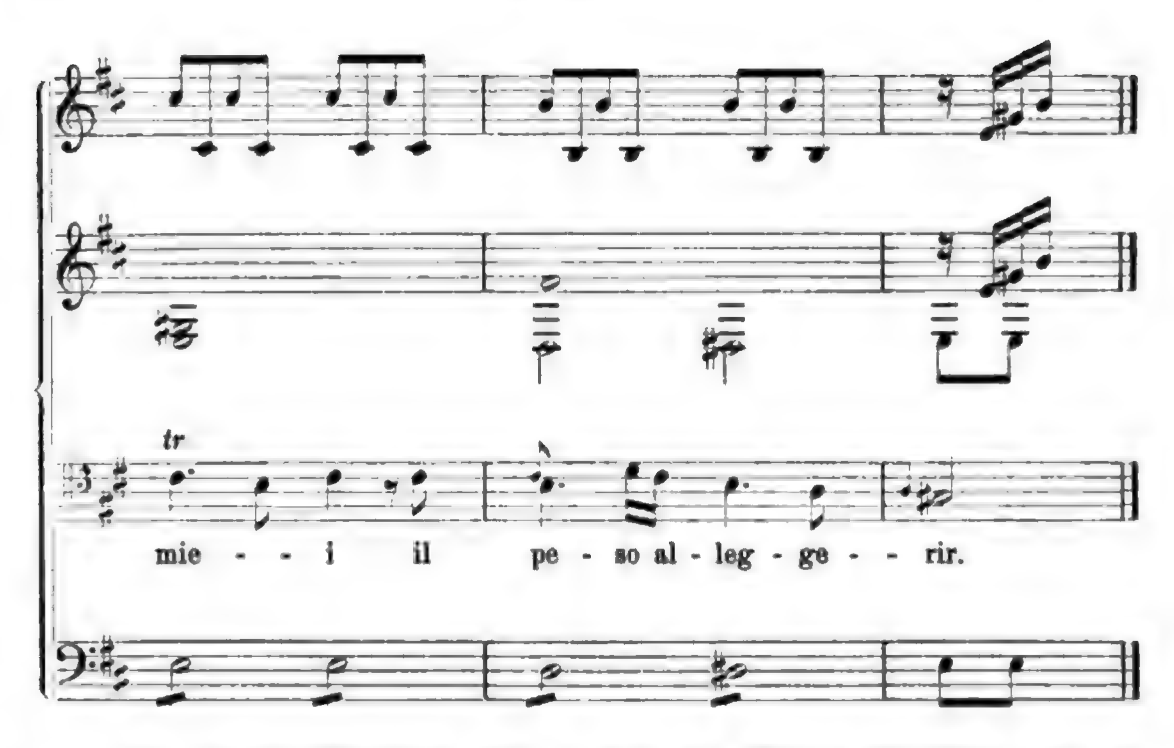
das Girren der Tauben (Ach. I 12):



den wuchtigen Schritt des brüllenden Löwen (Ach. II 5):

die tanzende Welle, die in der Arie *„Quell' onda ristretta"* (Ach. III 1) in der zweiten Geige fortwährend ihr Wesen treibt:

Digitized by Google



die lastende Schwere des Alters (ebd. III 7):

Digitized by Google

Strengerer Orchestersatz

Am handgreiflichsten zeigen sich die Wiener Einflüsse aber in der strengeren Satzführung und in der verbesserten Instrumentation. Die Neigung zu kanonischer Stimmführung, zumal in den Arienmittelsätzen, hatte Jommelli ja schon aus Italien mitgebracht; sie mufste aber gerade durch die Bekanntschaft mit der Wiener Oper neue Nahrung gewinnen. Tatsächlich findet sich in den Arienmittelsätzen eine ganze Anzahl, welche die Singstimme mehr oder minder streng kanonisch mit dem Bafs führt (vgl. Ach. I 12, II 5, 9, III 1 u. A.). Ein Duett kommt merkwürdiger Weise in den Wiener Opern überhaupt nicht vor. Noch wichtiger aber, als diese kanonischen Bildungen, die erst in der Folgezeit zu gröfserer Bedeutung gelangen sollten, ist der strengere Orchestersatz überhaupt. Stärker als je macht sich die Tendenz fühlbar, an Stelle des bisher üblichen dreistimmigen Streichersatzes die Vierstimmigkeit zu setzen. Das charakteristische Verhältnis der beiden Geigen zu einander[1]) wird beibehalten und vertieft (vgl. Beispiel S. 240). Auch das früher gelegentlich schon beobachtete imitatorische Spiel in den Violinen tritt häufiger auf (vgl. Did. III 6, Mer. III 3).

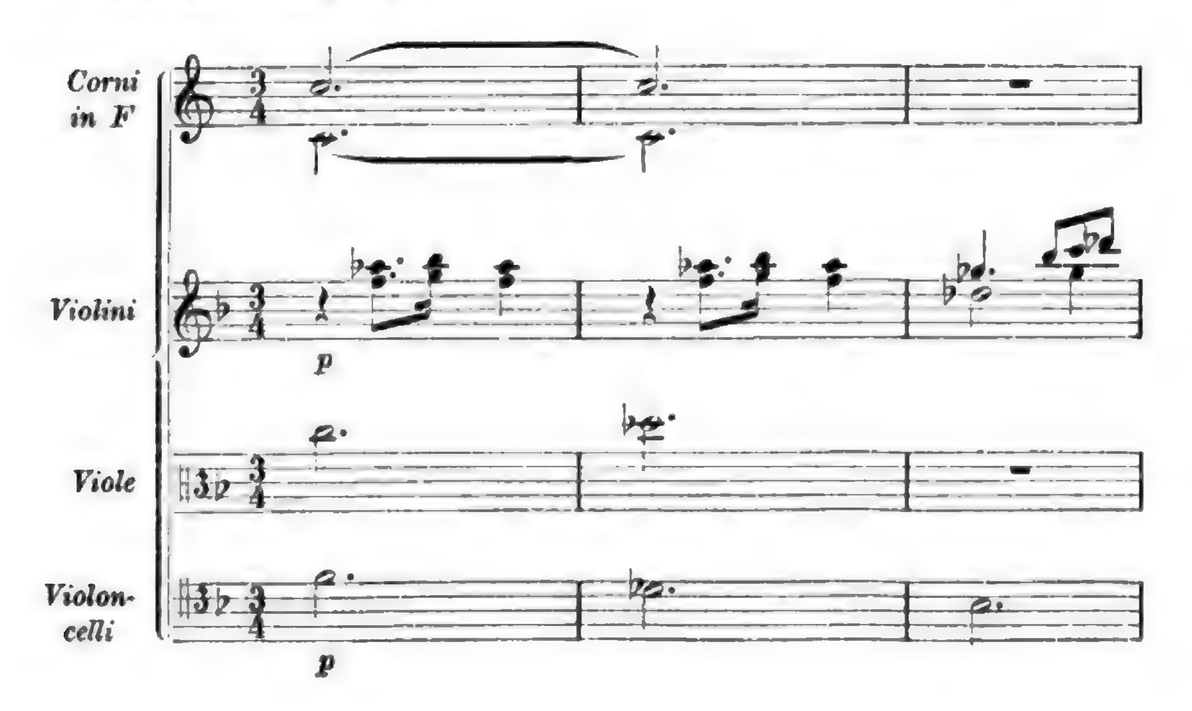
Die Bratschen beginnen weit öfter als früher selbständig hervorzutreten. In der Arie des Ezio *„Se fedeltà richiede“* (Ez. I 12) teilen sie sich mit den zweiten Violinen in die Ausführung der erregten Figur; in der Arie Licomedes *„Intendo il tuo rossor“* (Ach. I 13)

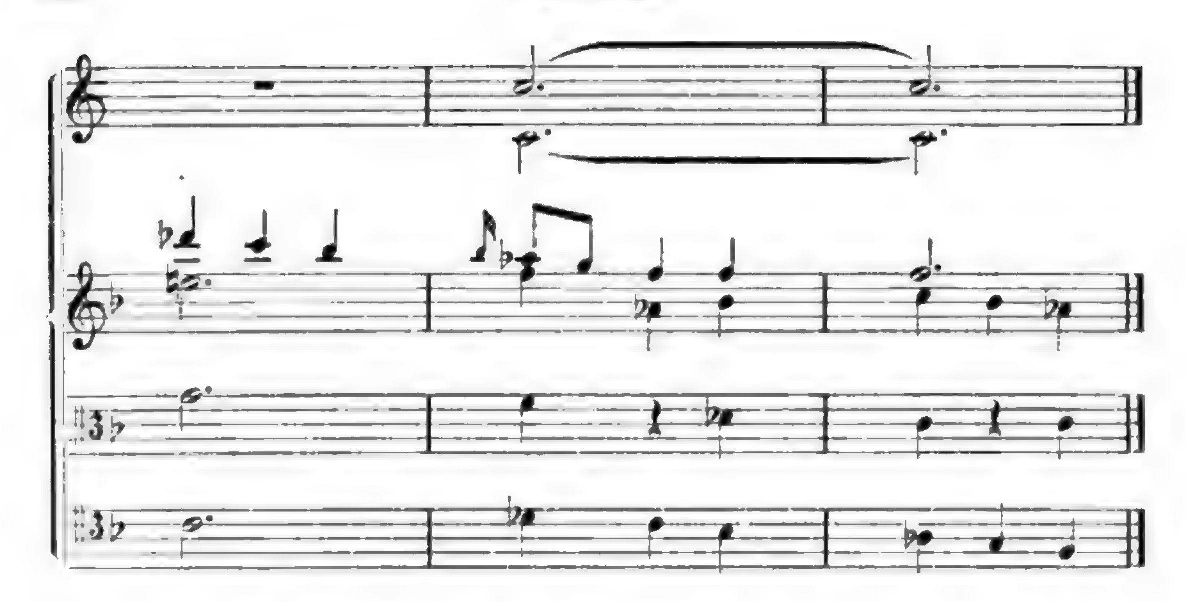
[1]) S. o. S. 118.

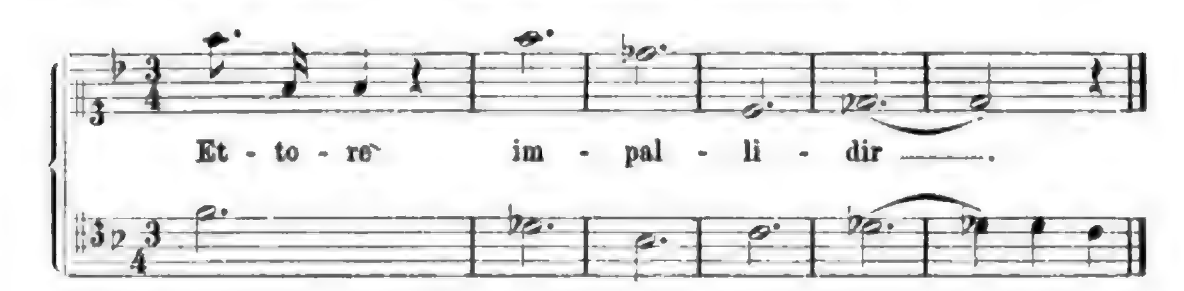
Digitized by Google

treten sie für sich allein selbständig hervor. Auch geteilte Bratschen tauchen auf, wenn es sich um die Wiedergabe sehnsuchtsvoller oder schmerzbewegter Stimmungen handelt, so in der Arie *„Soccorso al mio dolore“* (Mer. II 6) und vor allem in Achilles' Arie *„Dille che si consoli“* (Ach. II 9), einem der ausdrucksvollsten Stücke der Wiener Opern. Hier gehen die Bratschen häufig mit der Singstimme; im Mittelsatz führen sie sogar allein die Begleitung aus. Auf die charakteristische Kombination der Violen mit den Holzbläsern wird gleich näher einzugehen sein.

Zu einer vollständigen Durchführung der Vierstimmigkeit im Saitenorchester ist Jommelli allerdings auch jetzt nicht gelangt. Der alte Grundstock des italienischen Opernorchesters, 2 Violinen und Bafs, bleibt im Prinzip selbst noch in den Stuttgarter Opern bestehen. Wo die Bratschen selbständig geführt werden, ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle eine aufserordentliche Wirkung beabsichtigt. Ähnlich steht es mit den Celli, die ebenfalls in den Wiener Opern die ersten schwachen Regungen zur Selbständigkeit bekunden, so in der Arie *„Passami il cor tiranno“* (Ez. II 14). Auch hier ist stets eine besondere Wirkung in Aussicht genommen. So wird Ach. II 3 in Ulisse's Arie *„Quando il soccorso apprenda“* nach den ersten beiden Zeilen, nachdem die F-dur-Partie auf C mittelst einer Fermate und folgender Generalpause ihren Abschlufs gefunden hat, das zu erwartende jähe Erbleichen Hektor's durch folgenden Orchestersatz eingeleitet:





Im weiteren Verlauf des Stückes findet sich sogar noch die Singstimme mit den Celli zu einem Unisono zusammen:

Im Ganzen wird Jommelli's Orchestersprache in Wien mannigfaltiger, ausdrucksvoller und damit individueller. Die stereotypen, einfach die Harmonie markierenden Achtelbegleitungen der Violinen sind vollständig verschwunden. In der Arie *„Quel torbido torrente“* (Mer. III 4), wo die erste Geige noch den alten Rhythmus aufweist, gesellt sich ihr alsbald die zweite mit den Triolen zur Seite. Die Neubearbeitung der *„Merope“* zeigt überhaupt sehr deutlich, wie hoch die Anforderungen Jommelli's an die Mitwirkung des Orchesters seit seinen venezianischen Tagen gestiegen waren. Besonders tritt die Synkopierung in den Begleitungen nunmehr dominierend in den Vordergrund; sehr häufig erscheint sie in den Violinen über regelmäfsig und stetig sich fortbewegenden Bafsgängen.

Bläserbehandlung

Hinsichtlich der Bläser ist zunächst zu bemerken, dafs ihre Reihen hier zum ersten Mal durch das englische Horn verstärkt

werden. Fulvia's Arie *„Di quel astro“* (Ez. II 8) wird aufser dem Saitenorchester noch von *Corni inglesi, Corni* und *Fagotti* begleitet. Man kann mit Sicherheit annehmen, dafs Jommelli diese Errungenschaft dem Wiener Orchester zu verdanken hatte. Denn vor der Wiener Zeit finden wir diese Instrumente bei Jommelli so wenig wie bei Hasse, dagegen erscheinen sie ebenfalls in Hasse's Wiener Opern.[1]) Wir müssen also annehmen, dafs sie dem Wiener Publikum vertraut waren, wenn sie auch in den auf uns gekommenen Listen nicht mit besonderen Spielern aufgeführt sind.[2])

Ebenso durchbricht Jommelli den Brauch der gleichzeitigen italienischen Oper, wenn er die Arie des Trasimede *„Nembo irato“* (Mer. II 7) mit vier Hörnern statt der gewöhnlichen zwei besetzt. Immerhin ist dies aber ein Ausnahmefall, auf den Jommelli später nicht wieder zurückgekommen ist. Auch in der Behandlung der Trompeten zeigt sich eine Rücksichtnahme auf die in Wien verfügbaren Kräfte. So bringt der *„Ezio“* 2 *Trombe* (mit *Timpani*), der *„Catone“* dagegen 2 *Clarini*, wie die Stimmen zeigen, hohe Solotrompeten, wie sie schon in G. Reutter's Orchester von 1736 im Gebrauche waren.[3]) Aber auch hier mufs bemerkt werden, dafs Jommelli auch in Wien mit den Trompeten nach wie vor sehr sparsam, ja in gewissem Sinne noch sparsamer als in seinen früheren Opern umgeht.

Um so gröfsere Aufmerksamkeit wendet er dagegen den Holzbläsern zu, vor Allem den Oboen und Hörnern, die reichlicher als je mit Soli bedacht sind. Sehr häufig korrespondieren ihre Soli miteinander, die seltenen Fälle, wo sie zusammen solistisch auftreten, bezwecken immer eine aufsergewöhnliche Wirkung (so namentlich in den stereotypen Geisterszenen).

Von den Flöten macht Jommelli weit häufiger Gebrauch als früher. Ihre Hauptdomäne bildet nach wie vor das Gebiet der pastoralen Stimmungen, daneben aber werden sie fortan die stehenden Interpretinnen jener empfindsamen Erotik, die ja von Anfang an ein Hauptcharakteristikum der neapolitanischen Oper bildet (vgl. Cat. I 7, 10, III 8; Ach. II 7, III 4; Ez. III 5; Did. II 4). Zuweilen korrespondieren sie mit den Hörnern, wie Ach. I 8 oder namentlich Mer. III 2 in Argia's Arie *„Che tante lagrime“*, in deren Hauptsatz

---

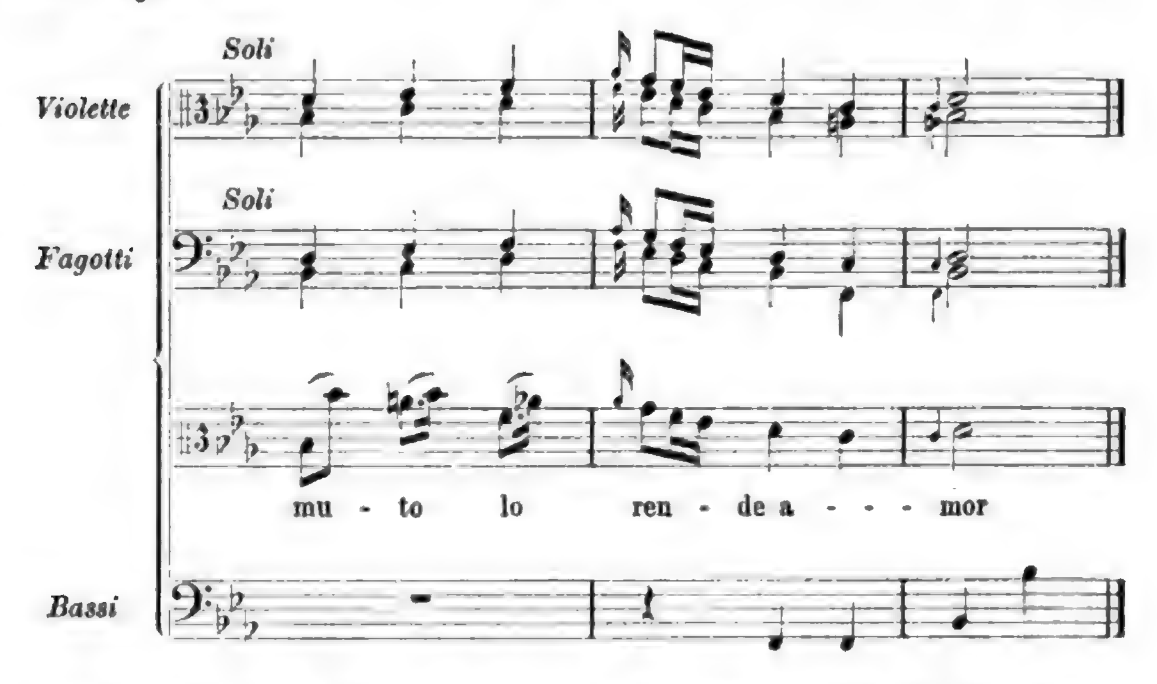
[1]) Vgl. Mennicke a. a. O. S. 278 und Hiller, Wöchentl. Nachr. 1768, 39. St.

[2]) Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543—1817 (Wien 1869).

[3]) Vgl. H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit (1881).

Digitized by Google

Flöten und Hörner die Tränen und Klagerufe Argia's versinnbildlichen, während im Mittelsatz der elegische Ton den Soli der Oboen zufällt.

Das bereits im „*Artaserse*" erkennbare Bestreben, die Fagotte an besonders bedeutsamen Stellen von den Bässen zu emanzipieren und gelegentlich auch solistisch zu verwenden, tritt in erhöhtem Maſse auch in den Wiener Opern zu Tage. So dienen sie in der schon genannten Arie Ez. II 8 in Verbindung mit den englischen Hörnern dazu, die trübe, unheimliche Stimmung des Stückes zum Ausdruck zu bringen. In anderer Weise werden sie in der bedeutenden Arie Achill's „*Risponderti vorrei*" (Ach. I 14) verwandt. In Achill's Seele hat der Kampf zwischen Liebe und Ehrgeiz bereits begonnen, aber noch wagt er nicht, sich zu erklären, die Liebe verschlieſst ihm die Lippen. Hier tritt eine Kombination von *Violette* und *Fagotti* ein:

In der Arie „*Giù si desta la tempesta*" (Did. III 15) korrespondieren Violinen und Oboen mit Bratschen und Fagotten. Das oben (S. 238) angeführte Beispiel zeigt, in welch wirksamer und origineller Weise Jommelli hier den Kontrast der Klangfarben in den Dienst des poetischen Ausdrucks zu stellen versteht. Sehnsüchtig tönt Araspe's Ruf aufs Meer hinaus und wie ein unheimliches, trostloses Echo tönt dieselbe Melodie aus den tiefen Instrumenten im Orchester zurück.

Rückblick

Das waren die Fortschritte, die Jommelli's Opernkunst durch die Berührung mit Wien zu verzeichnen hatte. An neuen Elementen

Digitized by Google

lernten wir die Einführung selbständiger Orchestersätze und einige schüchterne Versuche zu Chor- und Ensemblesätzen kennen. In der Hauptsache aber liegt die Bedeutung dieser Werke in der Vertiefung des vokalen, wie namentlich des instrumentalen Ausdruckes[1]) zu Gunsten echt dramatischer Wirkung. Der Wiener Aufenthalt lenkte Jommelli's Entwicklung also keineswegs in neue Bahnen (denn jene Ziele hatte er bereits in Italien verfolgt), wohl aber beschleunigte er ihren Prozefs beträchtlich. Dafs er trotz aller Bereicherung des Ausdrucks im Einzelnen doch die Sphäre der traditionellen Solooper noch nicht überschritt, das beweist der Erfolg seiner nächsten Opern in seinem Heimatlande. Erst sein zweiter Aufenthalt im Auslande sollte seiner Kunst eine andere Richtung geben und damit auch seine Stellung seinen Landsleuten gegenüber von Grund aus ändern.

Die italienischen Opern von 1750—1753.

Die ausgedehnte dramatische Tätigkeit, die Jommelli in der Zwischenzeit zwischen Wien und Stuttgart für die verschiedensten italienischen Opernbühnen entfaltete, bedeutet insofern einen Stillstand in seiner Entwicklung, als die in Wien festgestellte Opernform keine Änderung erfährt. Nur in Einem Punkte, in der Einführung sorgfältig gearbeiteter Ensemblesätze, wird der Formenschatz der Solooper erweitert, wozu die Wiener Eindrücke in gleichem Mafse wie die erhöhte Beschäftigung mit der Kirchenmusik beigetragen haben mögen. Der Chor dagegen wird auch jetzt noch nicht eingeführt, die selbständigen Orchestersätze verschwinden sogar wieder und beschränken sich auf die von jeher üblichen Auftrittsmärsche. Die übrigen Errungenschaften der Wiener Zeit aber, die Vertiefung der Accompagnati sowohl als des dramatischen Ausdrucks in den Arien, sowie die sorgfältigere Ausbildung des instrumentalen Teiles und vor Allem die erhöhte Strenge des ganzen Satzes hat Jommelli beibehalten und mit Erfolg weitergebildet. Es war auch so noch genug des Neuen, was er seinen Landsleuten aus Wien mitbrachte und schon Allgemeines

[1]) Der mittlerweile (1908) erschienene letzte österreichische Denkmälerband zeigt sehr deutlich, wieviel Jommelli von der damaligen Wiener Instrumentalmusik lernen konnte.

Digitized by Google

in der ersten Oper, der *„Ifigenia in Aulide“*, fiel ihnen der strenge Stil auf. Freilich schrieben sie ihn zunächst dem Einfluſs seiner Tätigkeit für die Kirche zu und bezeichneten dasjenige als *„una certa ecclesiastica gravità“*,[1]) was doch im Grunde genommen nur erhöhter dramatischer Ernst war.

Texte

Was die Texte anlangt, so sind diejenigen, welche nicht unmittelbar von Metastasio herrühren, doch sofort erkennbare Abkömmlinge seines Geistes. Aber es macht den Eindruck, als hätte Jommelli im Drange der sich häufenden Arbeiten die dramatischen Qualitäten seiner Texte nicht mehr mit derselben Sorgfalt geprüft, wie in Wien. Kein einziger davon erreicht die dramatische Höhe eines *„Achille“* und einer *„Didone“*. Die eine gute Seite aber hatte Metastasio's übermächtiger Einfluſs auf die zeitgenössischen Librettisten doch, daſs auch ihr Niveau beträchtlich gehoben wurde und daſs selbst die geringeren Talente unter ihnen in ihren Texten Charaktere und Situationen zu bieten vermochten, die einem wirklichen Meister der Dramatik Gelegenheit zur vollen Entfaltung seiner Kunst gewährten.

Accompagnati

Jommelli hat auch in diesen Opern die dramatischen Höhepunkte mit sicherer Hand herausgegriffen. Das Mittel, dessen er sich dabei bediente, war nach wie vor das des Accompagnato, der freien dramatischen Soloszene. Und hier hat er, zumal in den bedeutendsten dieser Opern, der *„Ifigenia“* und dem *„Attilio Regolo“*, Stücke geschaffen, die den Wiener Vorgängern ebenbürtig, ja zum Teil überlegen sind. Vor Allem sind es wiederum die Schluſsszenen, sei es einzelner Akte oder namentlich ganzer Opern, die in dieser bedeutsamen Weise herausgehoben werden. Mit einziger Ausnahme der *„Talestri“* finden sie sich in sämtlichen Opern; in einzelnen, wie im *„Regolo“* und der *„Ifigenia“*, erstreckt sich das Accompagnato sogar über mehrere Szenen des Textes hinaus. So namentlich in den drei

Aktschlüsse des „Regolo“

Schluſsszenen des *„Regolo“*. Hier sind wir auſserdem in der glücklichen Lage, Jommelli's Verhalten mit den Intentionen Metastasio's vergleichen zu können, die uns ein Brief von ihm an Hasse vom 20. Oktober 1749 offenbart.[2]) Der Brief zeigt deutlich, daſs Metastasio mit scharfem Auge die Kompositionen seiner Texte verfolgte und bei den Komponisten, wo er nur immer konnte, seine eigenen Anschauungen in Form freundschaftlicher Ratschläge durchzusetzen ver-

---

[1]) Mattei a. a. O.

[2]) Opp. postume I 344ff., abgedruckt bei Mennicke a. a. O. 405ff.

Digitized by Google

suchte. In ähnlicher Weise, wie Hasse gegenüber, hat er sich ohne Zweifel im Jahr vorher Jommelli gegenüber ausgesprochen, ja es macht ganz den Anschein, als wäre jene lange briefliche Auseinandersetzung mit Hasse in letzter Linie mit hervorgerufen durch die Erfahrungen, die Metastasio kurz zuvor mit dem keineswegs immer gefügigen Jommelli gemacht hatte. Von Bedeutung ist, daſs Metastasio hier den Anspruch erhebt, seinen Komponisten die Stellen vorzuschreiben, die sie *„con stromenti“* auszuführen hätten. Er war kein Freund einer allzuhäufigen Anwendung dieses Mittels. Das ist kein Wunder, denn in seinen Augen bedeutete ja überhaupt der übermäſsige Anteil des Orchesters, wie er ihn gerade in Jommelli's Wiener Opern vorfand, eine sehr bedenkliche Errungenschaft.

Jommelli's *„Regolo“* zeigt klar, wie weit in diesem Punkte die Ansichten beider Männer auseinandergingen. Im Schluſsakt wünscht der Dichter, *„che non si sentissero istrumenti, nè recitativi sino all' ultima scena“*. Erst nach dem eindrucksvollen Rufe des Volkes *„Resti, Regolo, resti!“* soll das Accompagnato eintreten und zwar nur zur Unterstützung der Reden des Helden selbst. Es soll aber dabei durchaus nicht Regolo's Worte allein illustrieren — hier folgt ein deutlicher Seitenhieb auf die *„altri scrittori di musica“* —, sondern die Gefühle schildern, aus denen jene Worte hervorgehen; keinesfalls aber darf es dermaſsen überladen sein, daſs es die Zuhörer ermüdet.

Jommelli's Komposition dieses Aktes entspricht jenen Vorschriften keineswegs. Er läſst die Instrumente nicht allein schon in der 8. Szene sprechen, sondern ändert auſserdem noch ihren Text in der Weise, daſs er die 7. und 8. Szene bei Metastasio unter Weglassung von Attilia's Arie *„Vuol tornar la calma“* in eine zusammenzieht. Dann aber läſst er eine groſse Accompagnatoszene der Attilia folgen. In Attilia's Seele, die sich soeben Barce gegenüber noch über den heroischen Entschluſs ihres Vaters beistimmend äuſserte, gelangt nunmehr nach Barce's Weggang der ganze verzweifelte Schmerz über Regolo's kommendes Schicksal zum Durchbruch. Ein langes, sorgfältig ausgearbeitetes Orchesterrezitativ giebt dieser Stimmung Ausdruck; es mündet in eine Arie aus, die Jommelli einer anderen Oper Metastasio's, dem *„Antigono“* (III 7) entnommen hat, *„Perchè se tanti siete che delirar mi fate“*, ein Stück, das auch an dieser Stelle seiner Bestimmung vollständig zu genügen vermag. Aber auch die in der 9. Szene erfolgende Verhandlung Manlio's mit den römischen Quiriten spielt sich durchweg im Accompagnato ab; die erregten Ausrufe des Volkes werden vom vollen Orchester begleitet. Auch die

Digitized by Google

letzte Szene beginnt Regolo mit einem Orchesterrezitativ; immerhin aber hat sich Jommelli hier im Wesentlichen an Metastasio's Forderung gehalten, daſs nur die Worte des *„protagonista“* durch das Orchester zu stützen seien. Die Einwürfe der Übrigen vollziehen sich durchaus im Secco. In Regolo's Schluſsrede erhebt sich das Accompagnato wieder zu bedeutender Höhe, vor Allem vermittelst des strengen imitatorischen Stiles, den Jommelli sich in Wien angeeignet hatte.[1]) Im Schluſschor, der sehr sorgfältig gearbeitet ist, genügt Jommelli wiederum der Forderung des Dichters, der gerade dieses Stück nicht als eine *„superfluità“* betrachtet wissen wollte, sondern als ein notwendiges Glied der dramatischen Entwicklung.[2]) Überhaupt

Text-änderungen

weist der *„Regolo“*, wie einst der *„Artaserse“*, mitunter recht einschneidende Änderungen des Librettos auf, zumal an den Aktschlüssen. Man erkennt klar die Absicht, die einzelnen Akte mit groſsen dramatischen Soloszenen abzuschlieſsen, und zwar mit Soloszenen der Hauptpersonen. So beschlieſst statt der Szene Barce's bei Metastasio Regolo selbst den ersten Akt mit einer groſsen, in die Arie *„Sprezza il furor del vento“* (aus Metastasio's Adriano I 3) ausmündenden Soloszene. Auch am Schluſs des 2. Aktes hat Jommelli die Szene Barce's bei Metastasio gestrichen und durch eine Soloszene der auch sonst in dieser Oper mit besonderer Liebe bedachten Attilia ersetzt; wiederum bildet eine Arie aus einer andern Oper Metastasio's, dem *Temistocle* (III 5): *„Ah si resti ... Onor mi sgrida“* den Abschluſs.

Was Jommelli bei diesem Verfahren beabsichtigte, haben wir bei der Figur des Artabano im *„Artaserse“* gesehen, nämlich die Konzentration des dramatischen Interesses auf die Hauptpersonen unter Zurückdrängung der Sekundarier. So fällt auch in dieser Oper alles Licht auf Regolo und seine heldenmütige Tochter Attilia auf der einen und den Karthager Hamilkar auf der andern Seite. Die Kosten dieser Wandlung trägt Barce, auf die Metastasio, jenem Briefe zufolge, besonders viel hielt; ihre 4 ursprünglichen Sologesänge hat Jommelli auf 2 reduziert.

---

[1]) Diese Szene hatte in London solchen Erfolg, daſs sie Serafini jedesmal wiederholen muſste, vgl. Burney, History IV 463.

[2]) Auch in I 2 entspricht Jommelli der Anschauung Metastasio's in der mehr skizzierten, als ausgeführten Orchesterbegleitung, dagegen verläuft die Partie I 7, in der Metastasio ein kurzes Accompagnato zuläſst, durchaus im Secco und die groſse Soloszene Regolo's II 7 fehlt in der Partitur überhaupt. Die von Metastasio gewünschte *„brevissima sinfonia“* mit dem Charakter des *„maestoso e lento“* I 7 hat Jommelli in Form einer Marcia ausgeführt (D-dur ₵ Larghetto).

Digitized by Google

Gemeinsam ist dem *„Regolo“* mit dem *„Artaserse“* ferner das Bestreben, um nicht dem Secco allzuviel Raum zu gewähren, gelegentlich mehrere Szenen der Dichtung in eine zusammen zu ziehen, so III 5—6 und 7—8, beide Male ohne Schädigung der Gesamtwirkung, wie denn überhaupt in dieser Oper das Secco niemals, wie früher so häufig, zwei unmittelbar auf einander folgende Szenen ausschliefslich ausfüllt.

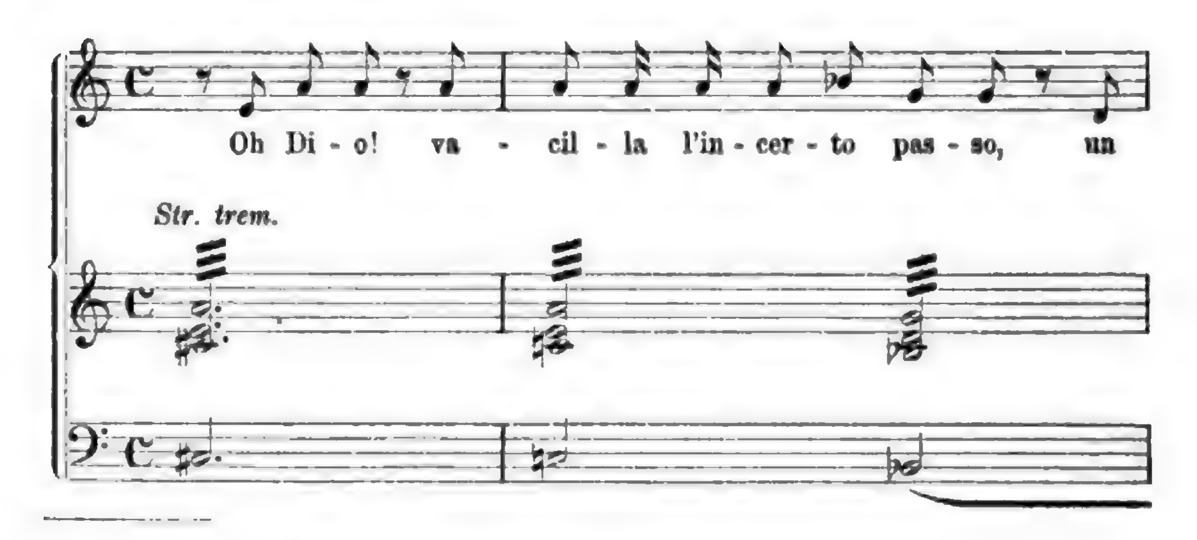
Freie Schlufsszenen ganzer Opern

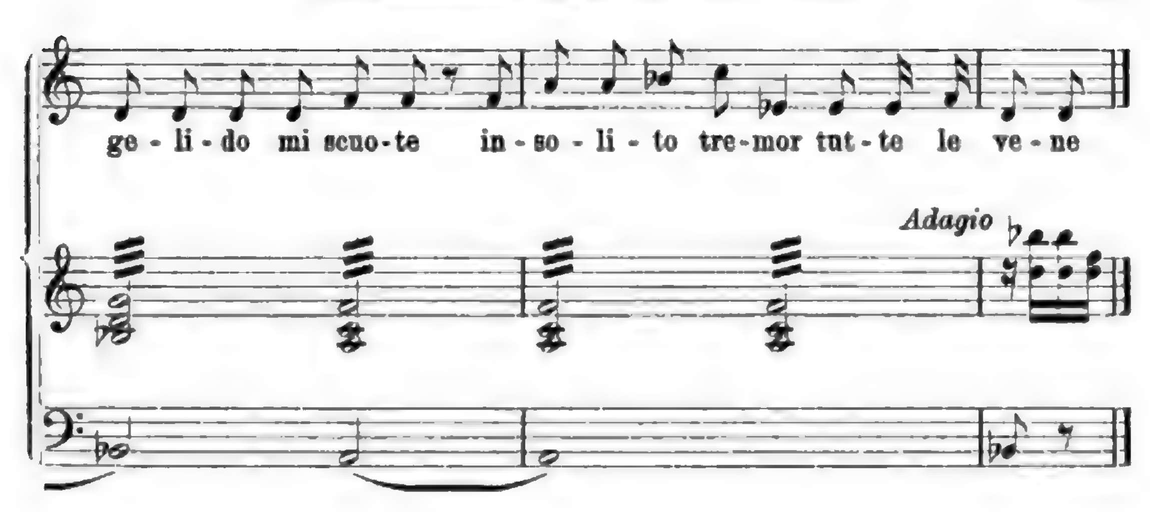
Auch in den übrigen Opern zeigt sich die Tendenz, das ganze Werk mit einer freien dramatischen Szene zu schliefsen. So ist der ganze die *„Ifigenia“* beschliefsende Szenenkomplex (III 8—10) mit Ausnahme einer kleinen Seccopartie zu Beginn der 10. Szene durchaus vom Accompagnato mit untermischten Ariosi und der bedeutenden Arie Iphigenien's *„Cedi oh Dio“* ausgefüllt; die Heldin erlebt hier zunächst alle Schrecken ihrer drohenden Opferung im Geiste durch, während Achill und Agamemnon schmerzliche Seufzer dazwischen werfen. Dann aber fafst sie heroisch den Entschlufs zum Tode. Das bekannte göttliche Wunder erfolgt und Alle zusammen geben ihren frohen Gefühlen wiederum in einem äufserst sorgfältig gearbeiteten Coro Ausdruck. Auch der *„Lucio Vero“* schliefst mit einer grofs angelegten Accompagnatoszene der Berenice, einem der bedeutendsten Stücke der Gattung aus diesen Opern, während der Schlufschor den kurzen und anspruchslosen Charakter der früheren Zeit trägt. Ebenso bildet im *„Bajazette“* die freie Schlufsszene den Höhepunkt des Ganzen. Freilich folgt in allen diesen Opern zum Schlufs noch der übliche „Coro“; einen Opernschlufs ohne Chor, im Stile der älteren *„Didone“* und der Wiener Opern, wagte Jommelli dem italienischen Publikum damals offenbar noch nicht zu bieten.

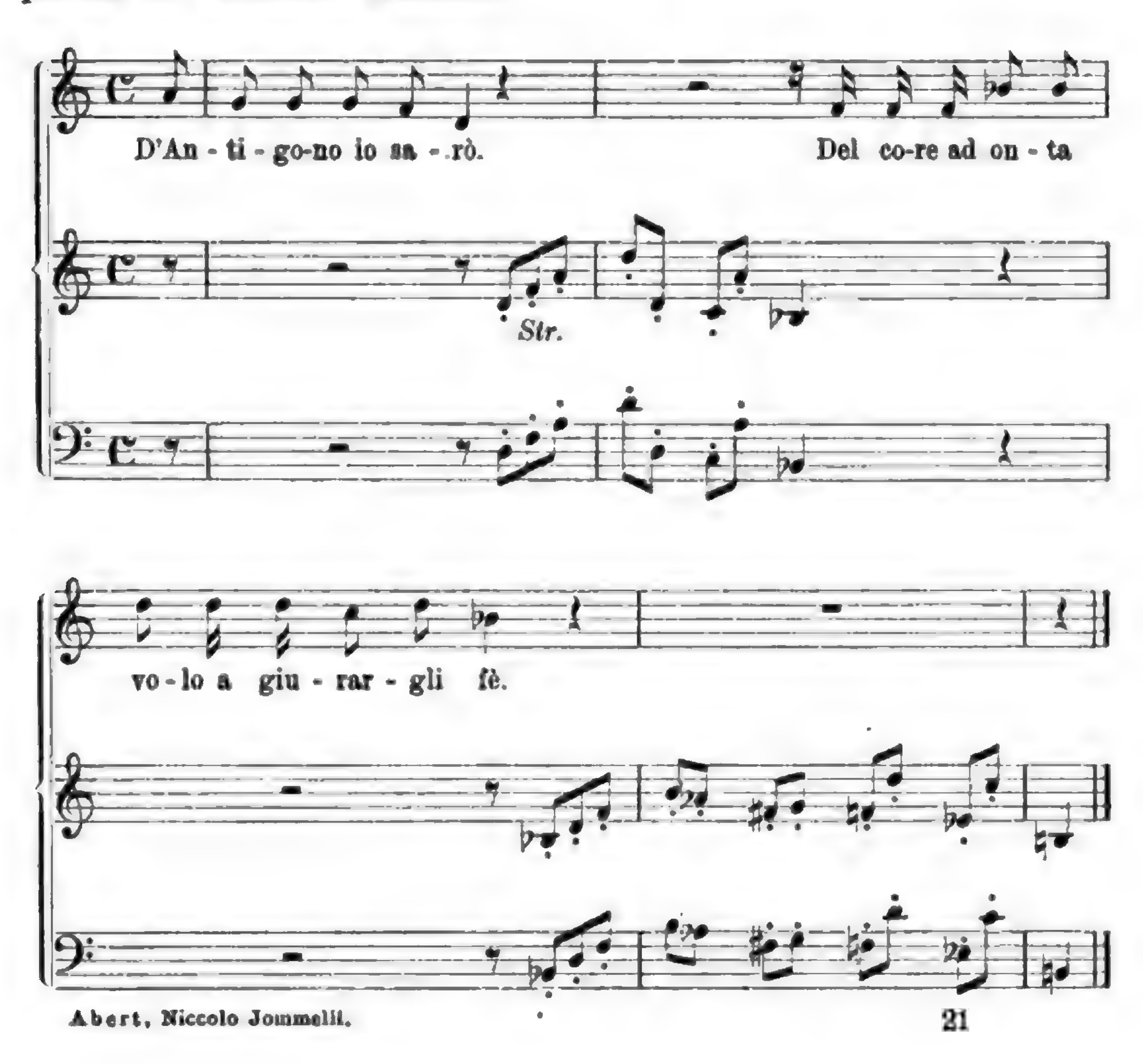
Aktschlüsse

Neben den Schlufsszenen kommen hauptsächlich die Aktschlüsse für das Accompagnato in Betracht, vgl. aufser dem *„Regolo“* besonders Ifig. I 10, L. Vero II 16, Iperm. I 12.

Inhaltlich sind diese Accompagnatoszenen mit grofser Sorgfalt und die bedeutendsten darunter mit sicherem Instinkt für echt dramatische Wirkung gestaltet. Es sind, von den auch hier noch (z. B. Reg. III 10) vorkommenden Anrufungen der Götter in den üblichen langgezogenen Akkorden abgesehen, Szenen, in denen gewaltige innere Krisen zur Lösung gelangen. Die Überzeugungskraft der Musik ist verschieden, je nachdem der Text den betreffenden Seelenzustand indirekt mit Hilfe des Bildes und Gleichnisses beschreibt oder den Hörer unmittelbar hineinführt. Im ersten Falle haben wir zum Teil sehr ausgedehnte Orchestergemälde (wie die Schilderung des Gewitters

Tal. II 6), die für die Geschichte der darstellenden Musik zwar grofsen Wert besitzen, im Zusammenhang mit dem Drama aber als Zutaten von gelegentlich recht äufserlicher Natur erscheinen. Bedeutender ist die zweite Kategorie, welche den Stimmungsgehalt dieser Szenen unmittelbar aus der dramatischen Situation heraus entwickelt. An oberster Stelle stehen hier wiederum die Ombra-Szenen. In der überwiegenden Mehrzahl ist das Rezitativ nach Charakter, Ausdruck und Klangfarbe aufs Engste mit der folgenden Arie verbunden. Die Bläser, unter denen die Fagotte eine immer bedeutendere Rolle spielen, sind nach wie vor die Interpreten der gespenstischen Stimmen oder der Klänge, unter denen irgend eine geliebte Person zum Tode geführt wird. In Ifig. II 14 steigern sie sich bei den Worten Achills *„Odo il suon“* zu einem förmlichen Trauermarsch. Die *„Ombra“* selbst wird angeredet in der grofsen Soloszene Berenice's (L. Vero III 9), einer würdigen Vorläuferin der berühmten späteren Berenice-Szene im Stuttgarter *„Vologeso“*. Es ist eine sehr breit ausgeführte Szene in der für diese Stimmungen charakteristischen Tonart *Es-dur*;[1]) auch die darauf folgende Arie *„Ombra cara“* mit ihren beiden zweimal wiederholten Stimmungsgegensätzen (Andantino — Allegro spiritoso) trägt einen durchaus freien Charakter. Aufserdem wäre hier neben der bereits erwähnten vorletzten Szene der *„Ifigenia“* noch der grofse Monolog Berenice's (Antig. III 7) *„Berenice, che fai?“* zu nennen, ein lehrreiches Beispiel für die peinliche Sorgfalt, mit der sich Jommelli dem Textausdruck anschmiegt. Fast bei jedem neuen Gedankengang wechselt hier das Tempo, die Stimmung und die Klangfarbe. Unter schauernden Tremoli beginnt Berenice:

[1]) S. o. S. 179.



Sie sieht Demetrio dem Tode geweiht und entschliefst sich in der höchsten Verzweiflung, seiner Rettung ihre Liebe zum Opfer zu bringen, wobei im Orchester eine jener charakteristischen Unisonopartien der Streicher erscheint:

Nun glaubt sie den Himmel sich umdüstern zu sehen: Oboen und Hörner treten zum Saitenorchester hinzu, eine kleine Gewitterszene scheint sich in der Phantasie der von ihrem Gewissen gepeinigten Berenice entwickeln zu wollen, deren Ausmalung dem Orchester zufällt. Der Höhepunkt der Erregung tritt bei den Worten *„eccolo ucciso"* ein. Unter dem elegischen Klang einer Solooboe faſst Berenice den Entschluſs, den Geliebten an den Lethestrand zu geleiten, ein Gedanke, der gleich darnach in einem tiefempfundenen Arioso *„Non partir bell' idol mio"* weiter ausgesponnen wird. Aber mitten in diesen Traum bricht die rauhe Wirklichkeit wieder in einem eindringlichen Accompagnato ein und aufs Neue macht sich die Verzweiflung in der Arie *„Perchè, se tanti siete"*, einer der bedeutendsten in dieser Opernreihe, Luft.

Diesen Accompagnati gegenüber, die ihre Gestaltung lediglich durch den engsten Anschluſs an das Dichterwort empfangen, sind diejenigen, deren Einheit durch ein durchgehendes, aus dem allgemeinen Charakter der Situation geschöpftes Motiv dargestellt wird, stark in der Minderzahl. Ein schönes Beispiel dafür bietet die Szene der Elpinice (Ipermestr. II 7). Auch hier verbindet die gemeinsame Klangfarbe des Orchesters (gedämpfte Violinen) Rezitativ und Arie.

Ensemblesätze

Eine Nachwirkung der in Wien gewonnenen Eindrücke wird man in dem häufigeren Vorkommen von *Ensemblesätzen* und namentlich in deren strengem Stil erblicken dürfen.

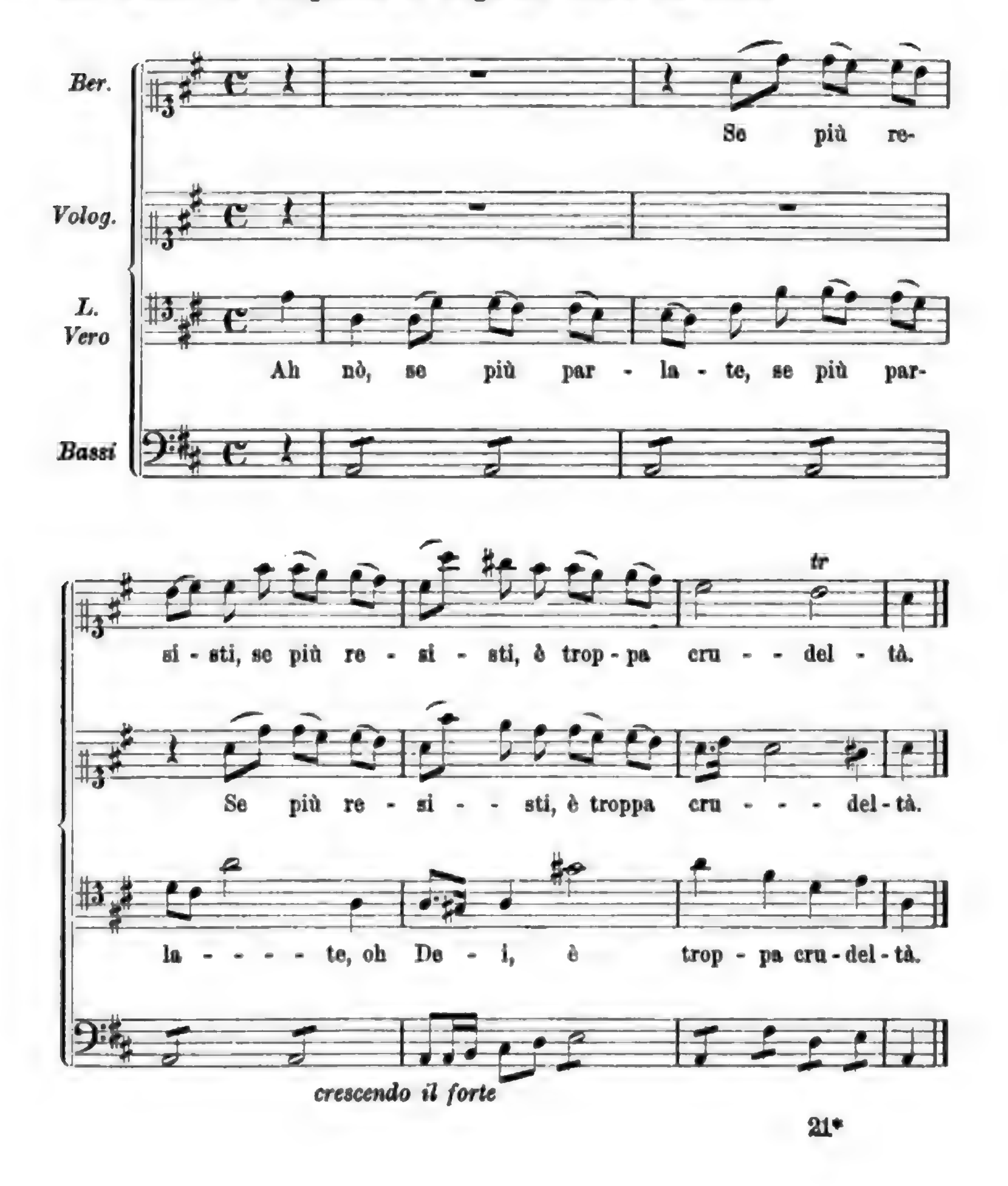
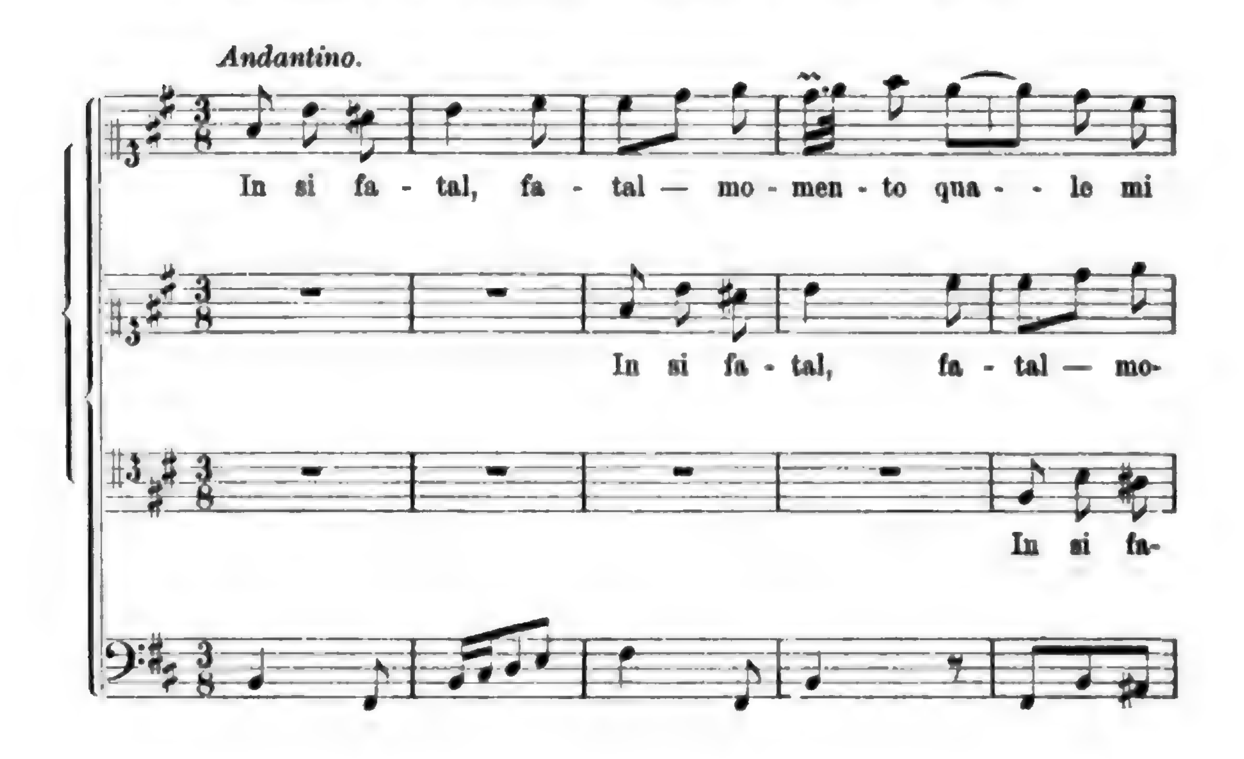
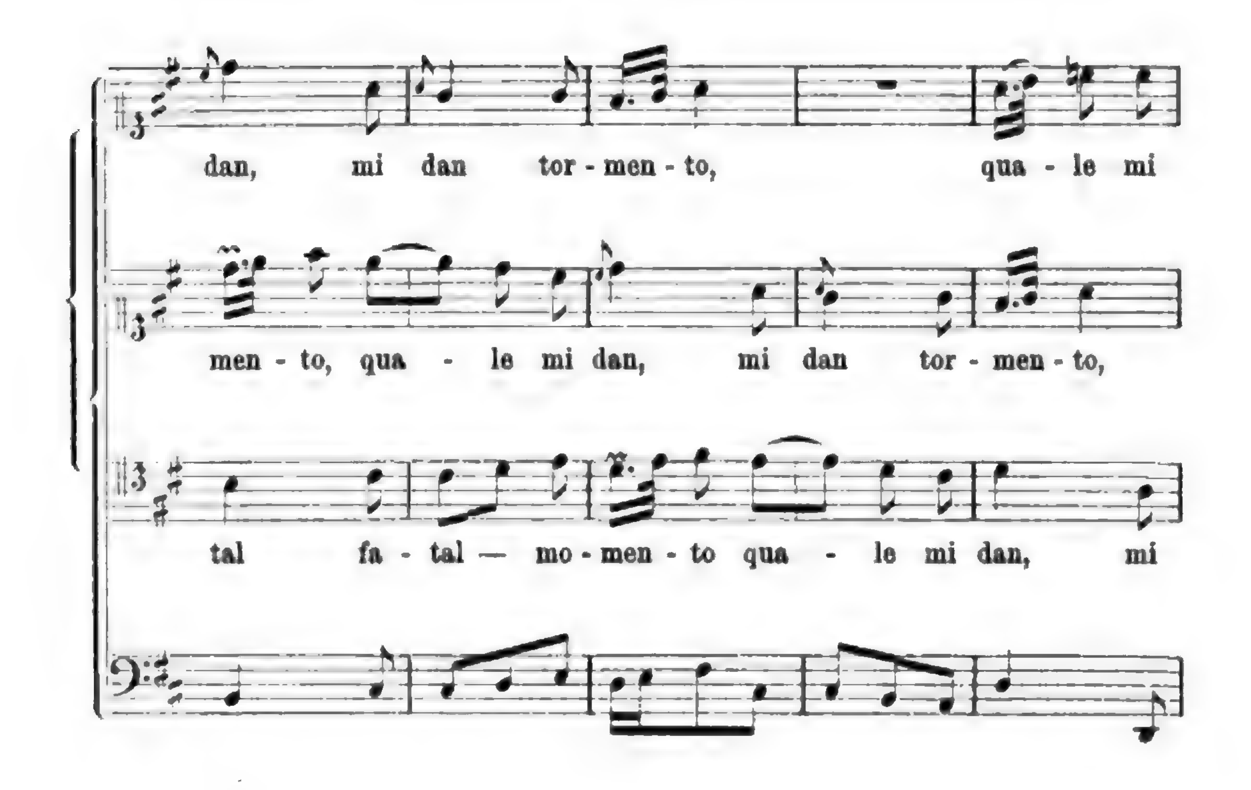
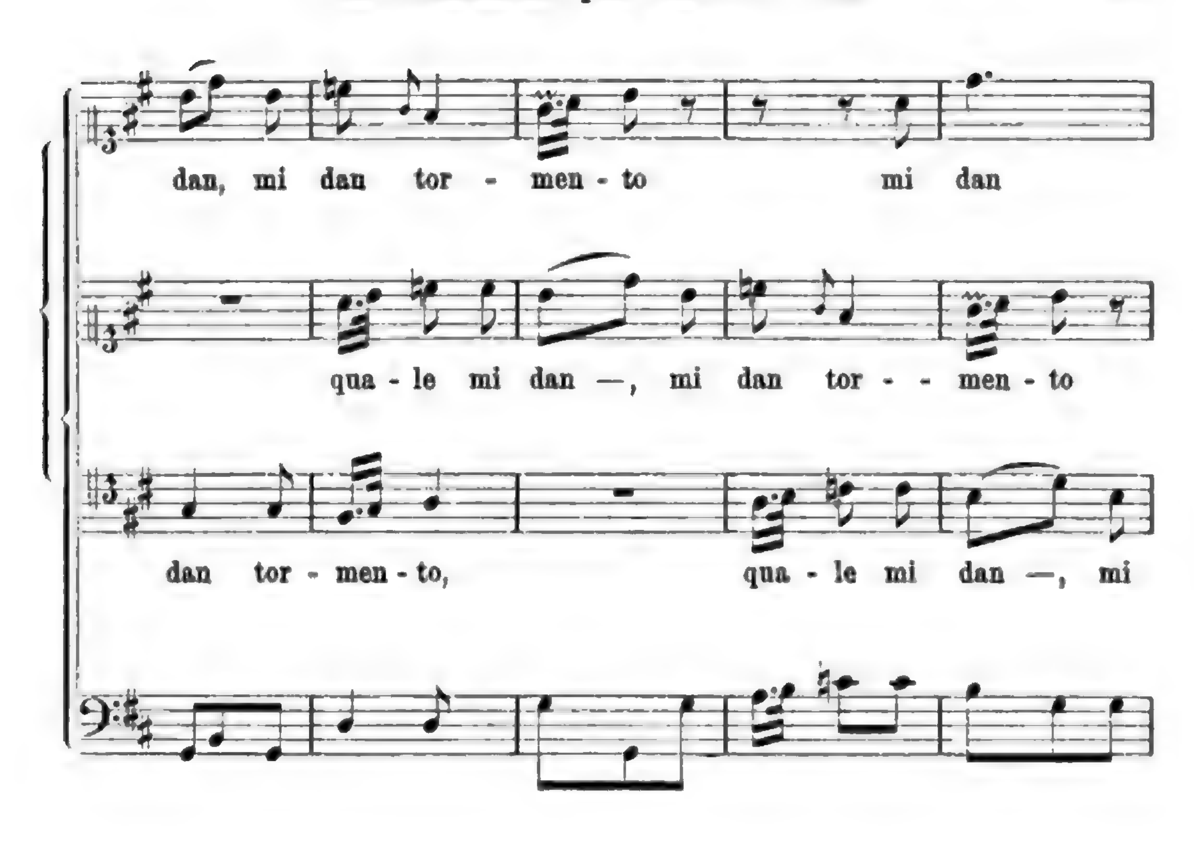
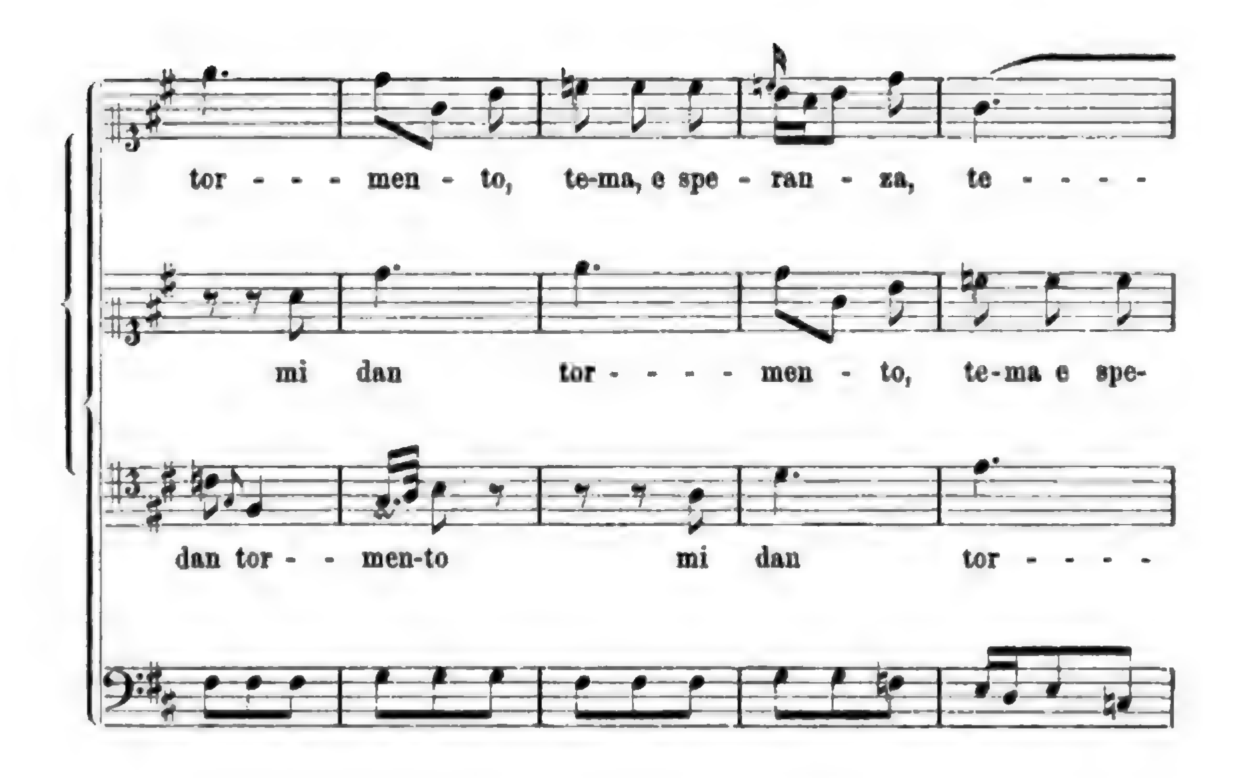
Daſs Jommelli schon früher in den Mittelsätzen seiner Duette gelegentlich kanonische Bildungen gebracht hat, ist gezeigt worden.[1]) Diese Kanons bilden von nun an die Regel und sind mit sichtlicher Sorgfalt ausgeführt (vgl. Iperm. II 10; L. Vero II 16; nur Antig. II 12, wo der Schwerpunkt auf der Seite der Harmonik und Orchesterbehandlung ruht, bildet eine Ausnahme). Aber jene Neigung zu imitatorischer Stimmführung beginnt nunmehr auch die Hauptsätze zu ergreifen, wo bisher eine durchschnittlich ziemlich primitive Homophonie geherrscht hatte (vgl. die beiden erstgenannten Stücke). Der Scarlatti'sche Grundtypus, der die Stimmen nacheinander mit demselben Thema einführt, um sie dann später zu vereinigen, bleibt gewahrt, aber er tritt in strengerer Gestalt in die Erscheinung als früher.

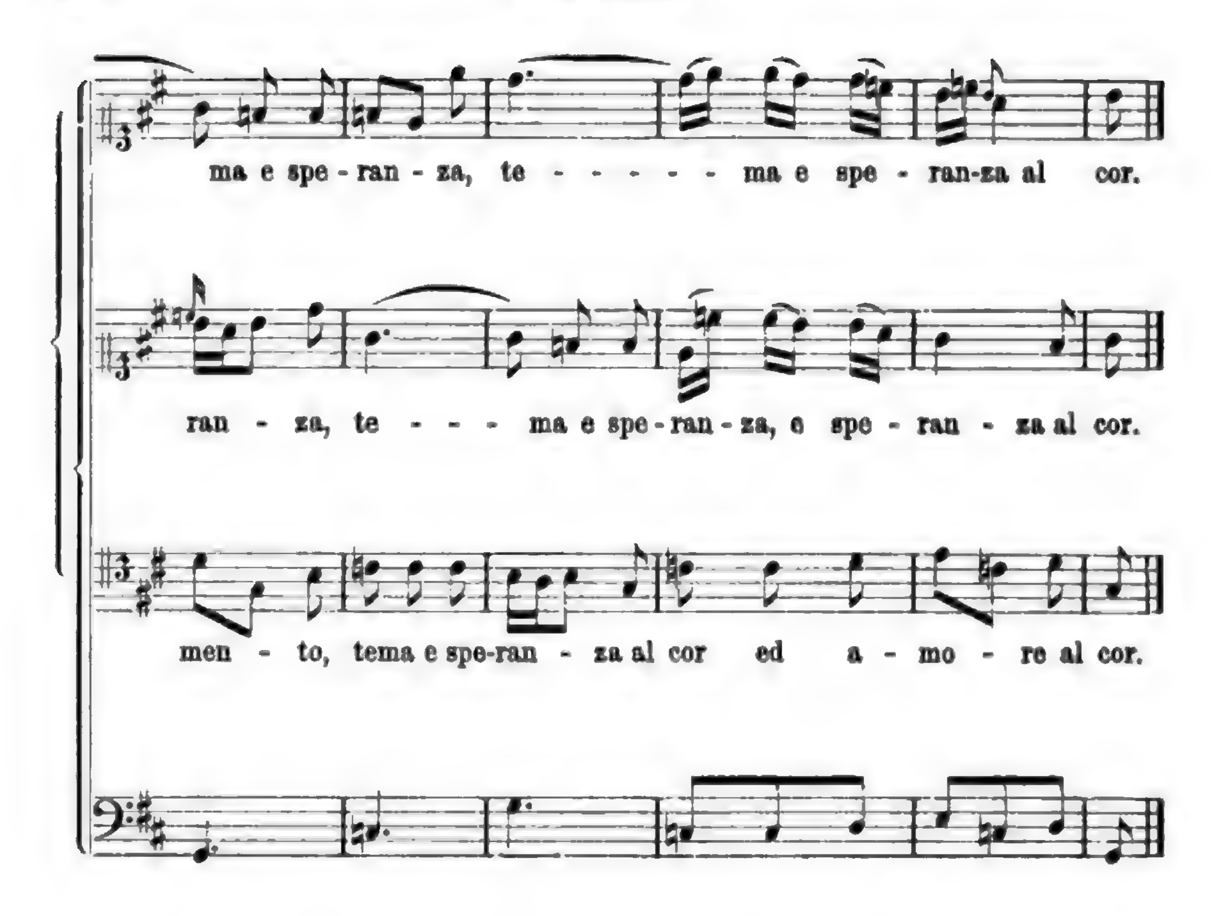
In erhöhtem Maſse gilt dies von den *Terzetten* und *Quartetten* dieser Opern, also Gesängen, die der älteren Opernkunst durchaus

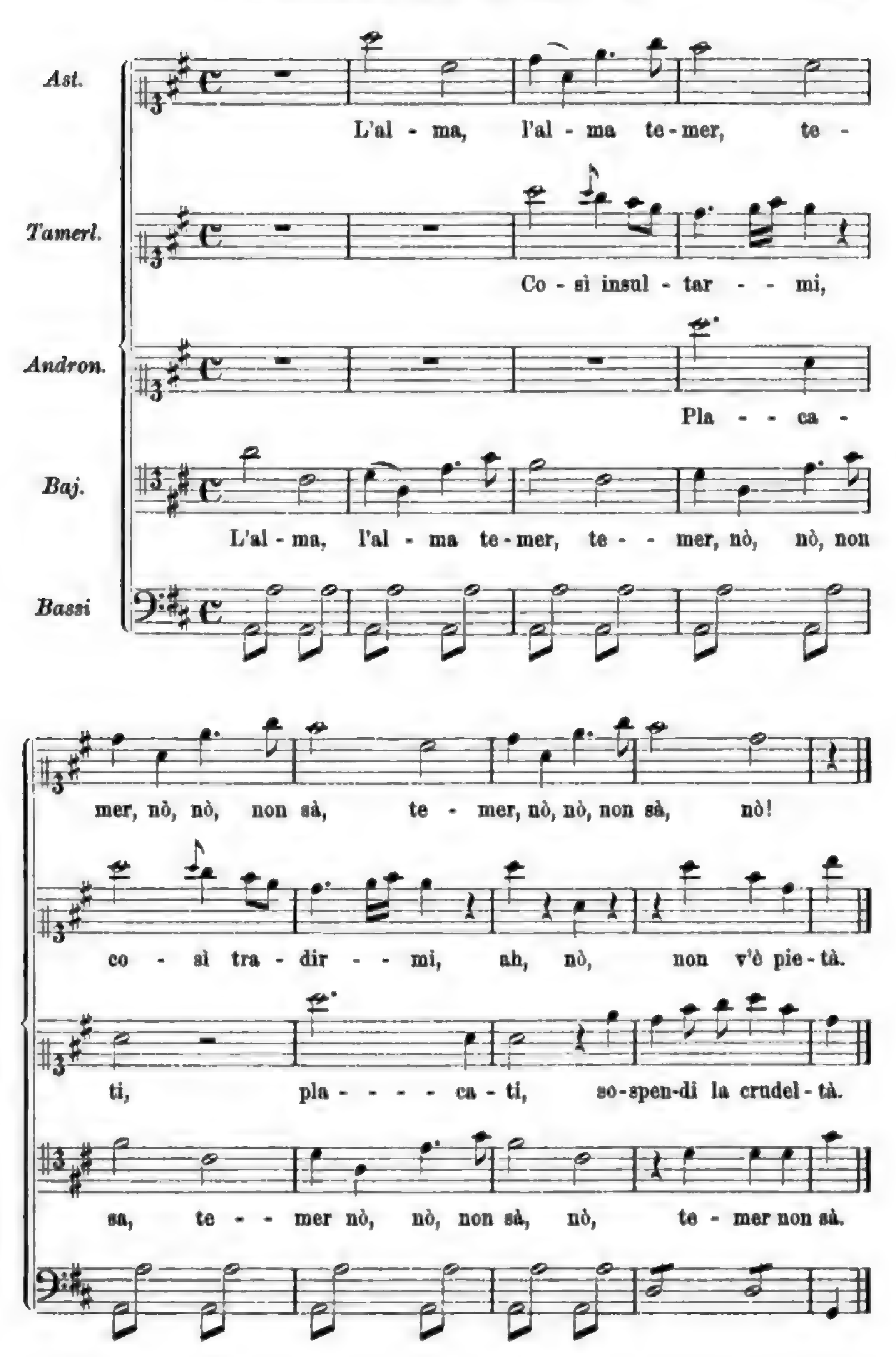
---

[1]) S. o. S. 180.

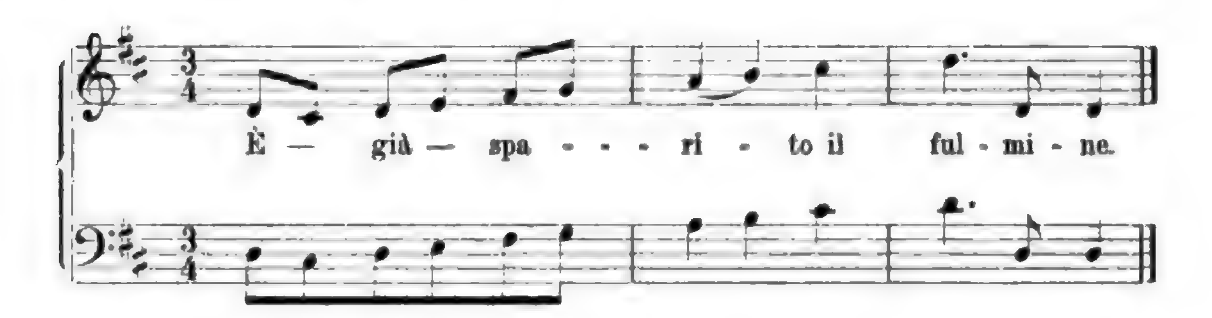
Digitized by Google

fremd waren und auch von Metastasio fast durchweg gemieden wurden. Hier erscheinen Partien, die wohl geeignet waren, das italienische Publikum zu verblüffen. Eine Satzkunst, wie Jommelli sie z. B. im L. Vero I 15 (Terzett *„A che tentar volete"*) entfaltet, war den Italienern von Jommelli bisher noch nie geboten worden. Auch hier treten die Singstimmen zunächst nacheinander ein: sobald sie sich aber vereinigen, spinnt sich auch das polyphone Gewebe an, das sich bereits im Hauptsatz zu folgender Stelle verdichtet:

Im Mittelsatz aber erscheint folgender strenge Kanon:

Digitized by Google



Digitized by Google

Ahnlich verhält es sich mit dem Terzett *„Superbo, la tua sorte“* (Tal. III 6), nur dafs die aufgewandte Kunst hier nicht so sinnfällig in die Augen springt.

Dagegen stellt das Quartett *„Così insultarmi“* (Baj. II 13) wieder einen Höhepunkt der ganzen Gattung dar. Hier fesselt nicht allein die polyphone Arbeit, sondern auch die Gruppierung der einzelnen Stimmen und der damit verbundene Versuch, die einzelnen beteiligten Individualitäten musikalisch zu charakterisieren. Es treten zunächst, der Situation entsprechend, Tamerlan und Bajazet hintereinander auf; ihnen antwortet mit derselben Phrase das Paar Asteria und Andronicus. Diese Gegenüberstellung zweier Stimmenpaare beherrscht das ganze Quartett, nur sind es nicht immer dieselben Personen, die sich zu einem Paare zusammenschliefsen. So treten in dem polyphonen Satz, der sich schliefslich auch in diesem Stücke entwickelt, die beiden äufseren Stimmen in kanonischer Führung gegen die Mittelstimmen zusammen:

Ast.
Tamerl.
Andron.
Baj.
Bassi
L'al - ma, l'al - ma te-mer, te -
Co - sì insul - tar - - mi,
Pla - - ca -
L'al - ma, l'al - ma te - mer, te - - mer, nò, nò, non
mer, nò, nò, non sà, te - mer, nò, nò, non sà, nò!
co - sì tra - dir - - mi, ah, nò, non v'è pie - tà.
ti, pla - - - - ca - ti, so-spen-di la crudel - tà.
sa, te - - mer nò, nò, non sà, nò, te - mer non sà.

Schlufs-Cori

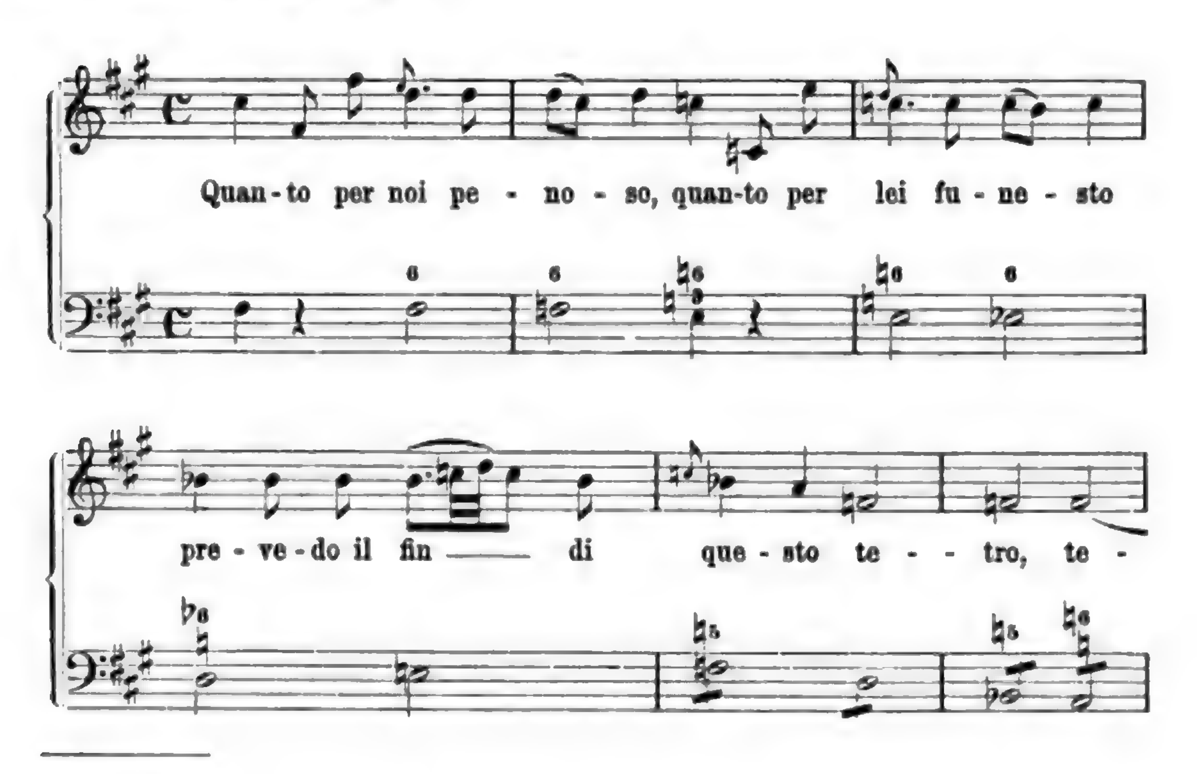
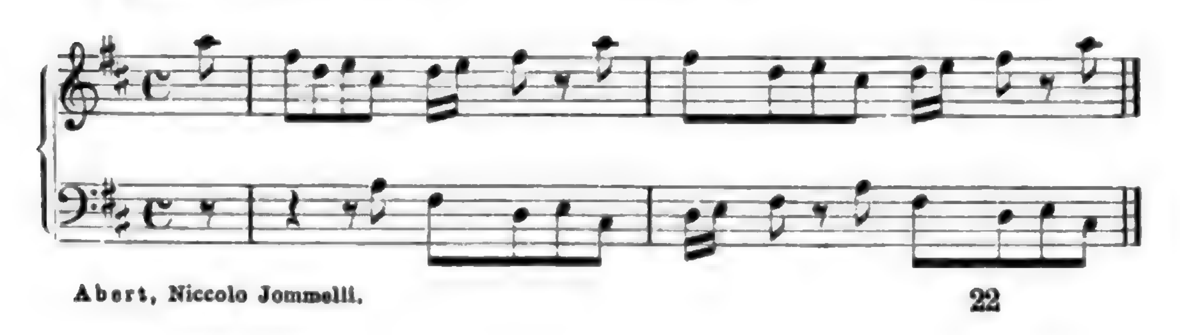
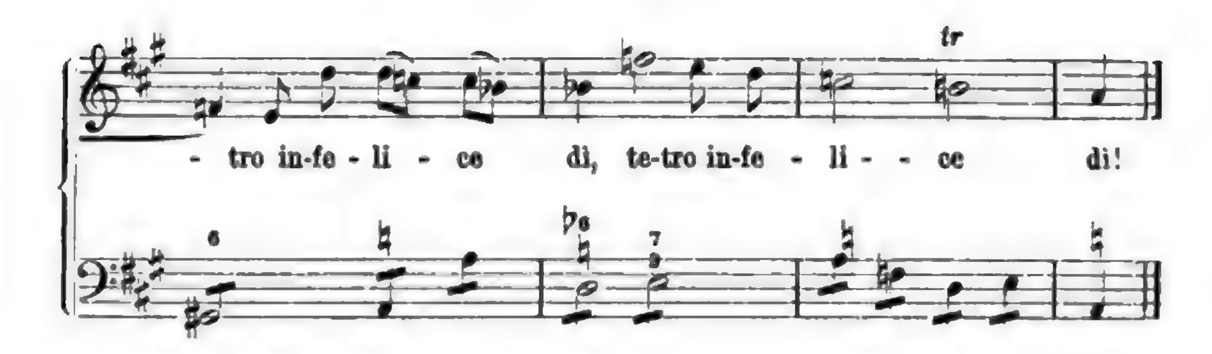
Auch in die Schlufsensembles beginnt ein soliderer Geist einzuziehen. Prinzipiell hat Jommelli allerdings mit der älteren Tradition nicht gebrochen, denn noch in den Stuttgarter Opern findet sich gelegentlich ein Rückfall in die frühere Banalität. In den vorliegenden Werken ist das Verhältnis ziemlich gleich: *„Talestri“*, *„Bajazette“*, *„L. Vero“* und *„Antigono“* halten sich an die ältere Art, wogegen *„Ifigenia“*, *„Ipermestra“* und *„Regolo“* ihre Chöre sehr sorgfältig ausarbeiten; auch hier wird eine Strenge des Satzes entfaltet, die von den früheren Stücken dieser Gattung grell absticht. Bemerkenswert ist ferner, dafs Jommelli hier den Gegensatz zwischen kompliziertem polyphonem Chorgesang und den einfachen Unisoni des Chores erstmals zu ganz bestimmten malerischen Zwecken ausnützt. So beginnt der Schlufschor der *„Ifigenia“*:

um im weiteren Verlauf in eine sehr sorgfältig gearbeitete polyphone Partie überzugehen. Da der einstimmige Chorgesang vor den Wiener Opern niemals vorkommt, so wird man auch hier an einen Nachhall der Wiener Eindrücke denken dürfen — man erinnere sich nur daran, dafs Gluck's Furienchöre auf demselben Boden entstanden sind.

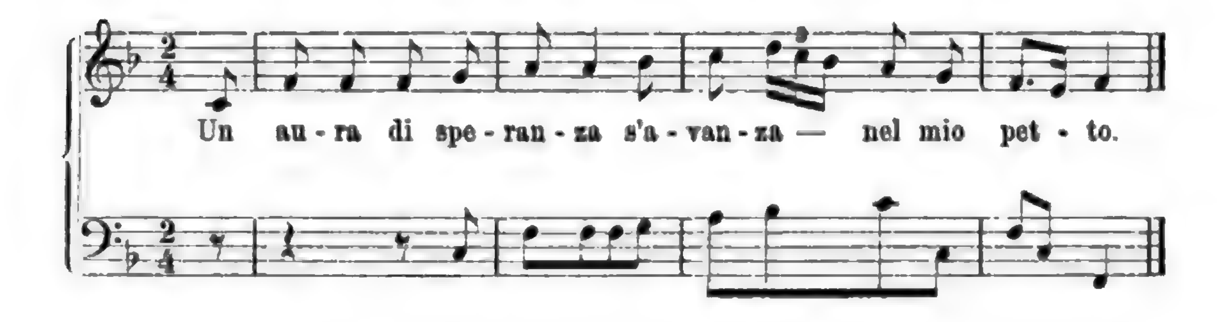
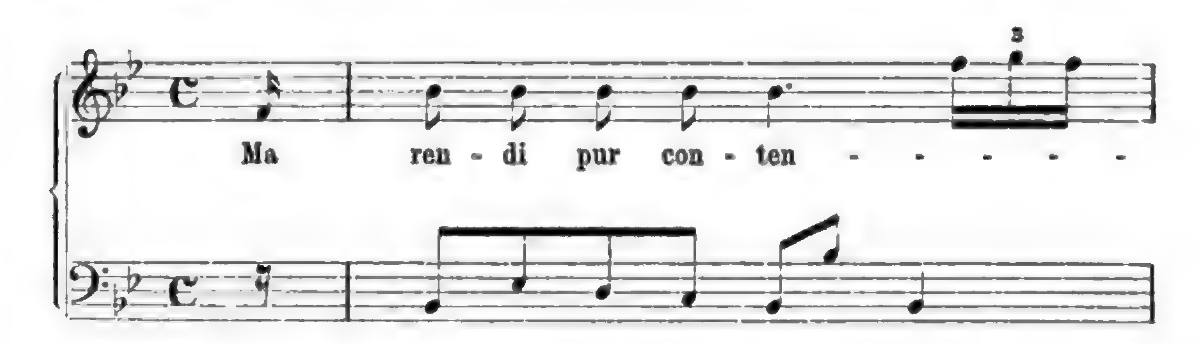
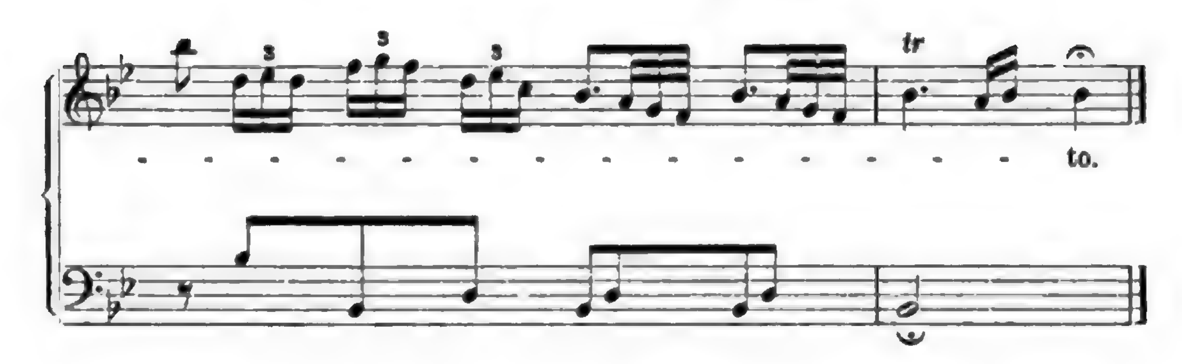
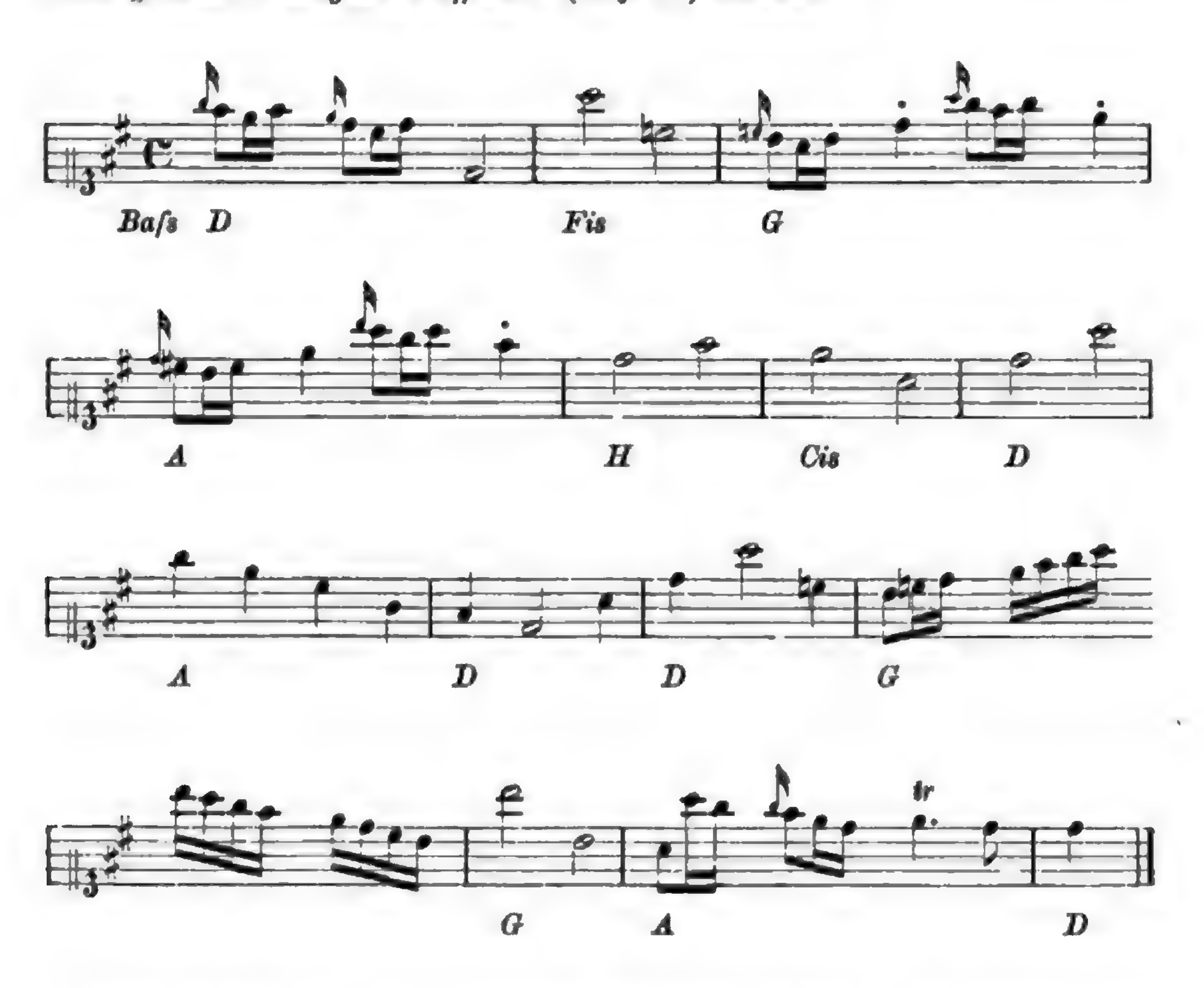
Derselbe strenge Stil, der die Ensembles kennzeichnet, dringt aber nunmehr auch in die Sologesänge ein. Und hier geht Jommelli noch ein gutes Stück weiter als in Wien. Der *„Bajazette“* z. B. enthält II 2 eine Arie des Tamerlan *„In mezzo alle tempeste“*, wo die 1. und 2. Violinen und die Bässe nacheinander mit folgendem Thema einsetzen:

Auch die Singstimme beginnt mit demselben Thema und kommt immer wieder darauf zurück. Eine derartige konsequente Durchführung

Digitized by Google

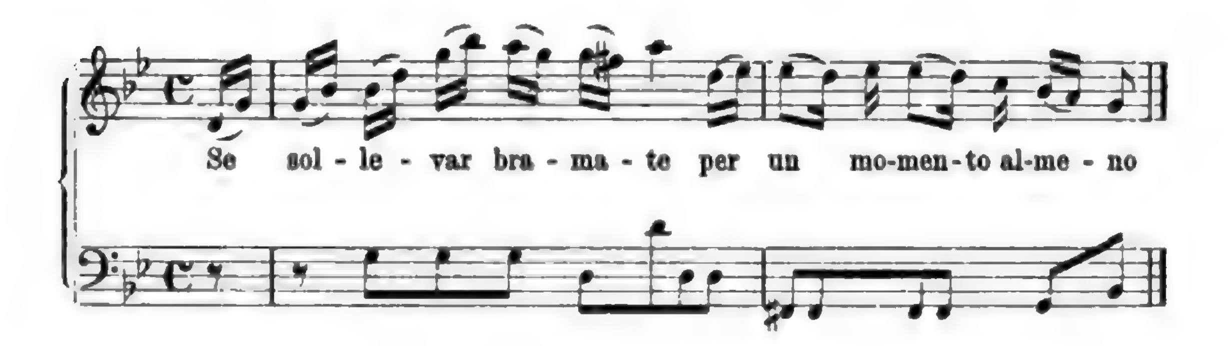
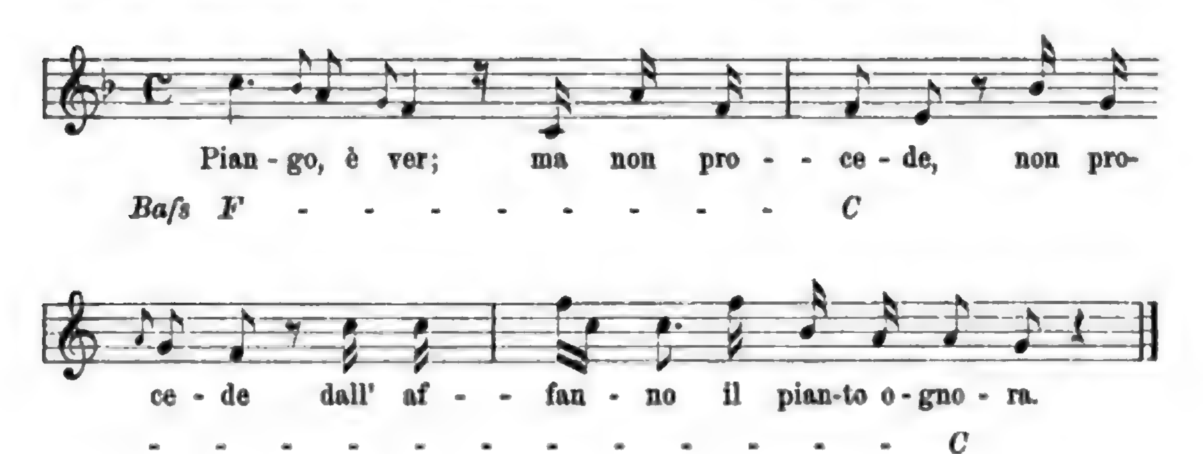
eines Themas in einer Arie ist bei Jommelli überaus selten; selbst in Stuttgart ist er nicht wieder darauf zurückgekommen. Die früher schon beobachtete Art, die Singstimme mit den Bässen kanonisch zu führen, tritt auch hier noch sehr häufig auf (vgl. Baj. II 5 und 11), zumal in den Mittelsätzen.[1])

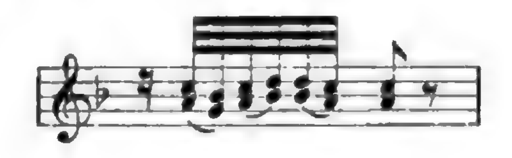
Der schon seit den frühesten Werken erkennbaren Neigung, den Schwerpunkt in den Arienmittelsätzen auf die Harmonik zu legen, bleibt Jommelli auch in diesen Opern treu. Die modulatorischen Kühnheiten und Überraschungen sind den Wiener Opern gegenüber womöglich noch gesteigert. Den Grundstock bilden nach wie vor chromatisch auf- und absteigende Bässe mit darüber liegender Sequenzenmelodik. Man vergleiche dazu den Beginn des Mittelsatzes in Euribate's Arie Ifig. I 1:

[1]) Eine beachtenswerte Reminiszenz an eine deutsche Volksweise findet sich in der Iperm. III 4:

Enharmonische Rückungen sind nicht selten (vgl. Ifig. II 11). Takt- und Tempowechsel im Mittelsatz sind so häufig, dafs die frühere Art, den Mittelsatz thematisch dem Hauptsatz anzugliedern, nur noch die Minderzahl der Arien umfafst. Dagegen fällt auf, dafs die Mittelsätze nicht, wie früher, blofs Streicher-, sondern auch Bläserbesetzung aufweisen; oft tritt sogar das volle Orchester in Tätigkeit (vgl. Ifig. II 2, Tal. I 5, II 1, II 11, Att. Reg. II 4 u. a.); Soli der Oboen oder Hörner dagegen finden sich hier, wie in Wien, nur in spärlicher Anzahl (vgl. Ifig. II 11).

Die Erfindung in den Arien ist im Vergleich mit den Wiener Opern ziemlich ungleich. Banalitäten wie Bajaz. II 11:

oder Iperm. II 1:

Digitized by Google

wird man in jenen vergeblich suchen. Auch die Koloratur spielt eine gröſsere Rolle als dort. Als Beispiel dafür, was hier gelegentlich verlangt wurde, möge die Koloratur auf das Wort *„alma"* in Tamerlan's Arie *„Come a cangiar d'affetto"* (Baj. I 3) dienen:

Eine häufig zu beobachtende Erscheinung ist, daſs die Koloratur nicht mehr allein in der Singstimme auftritt, sondern in reizvollem imitatorischem Wechselspiel mit ihr von Oboen (z. B. Iperm. II 6),

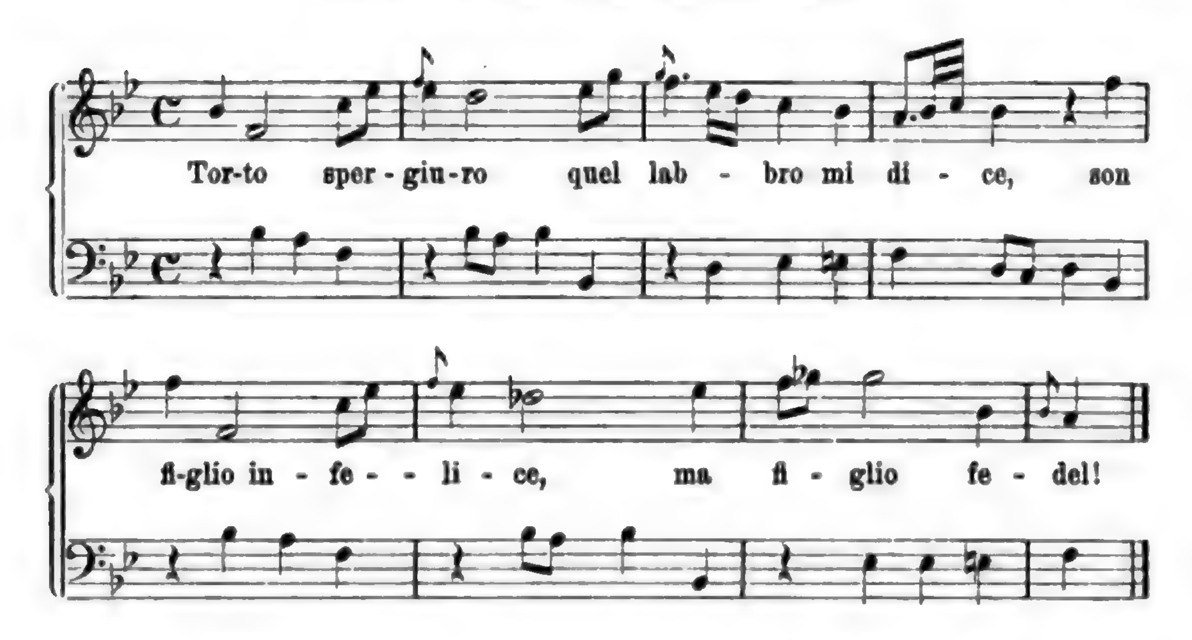
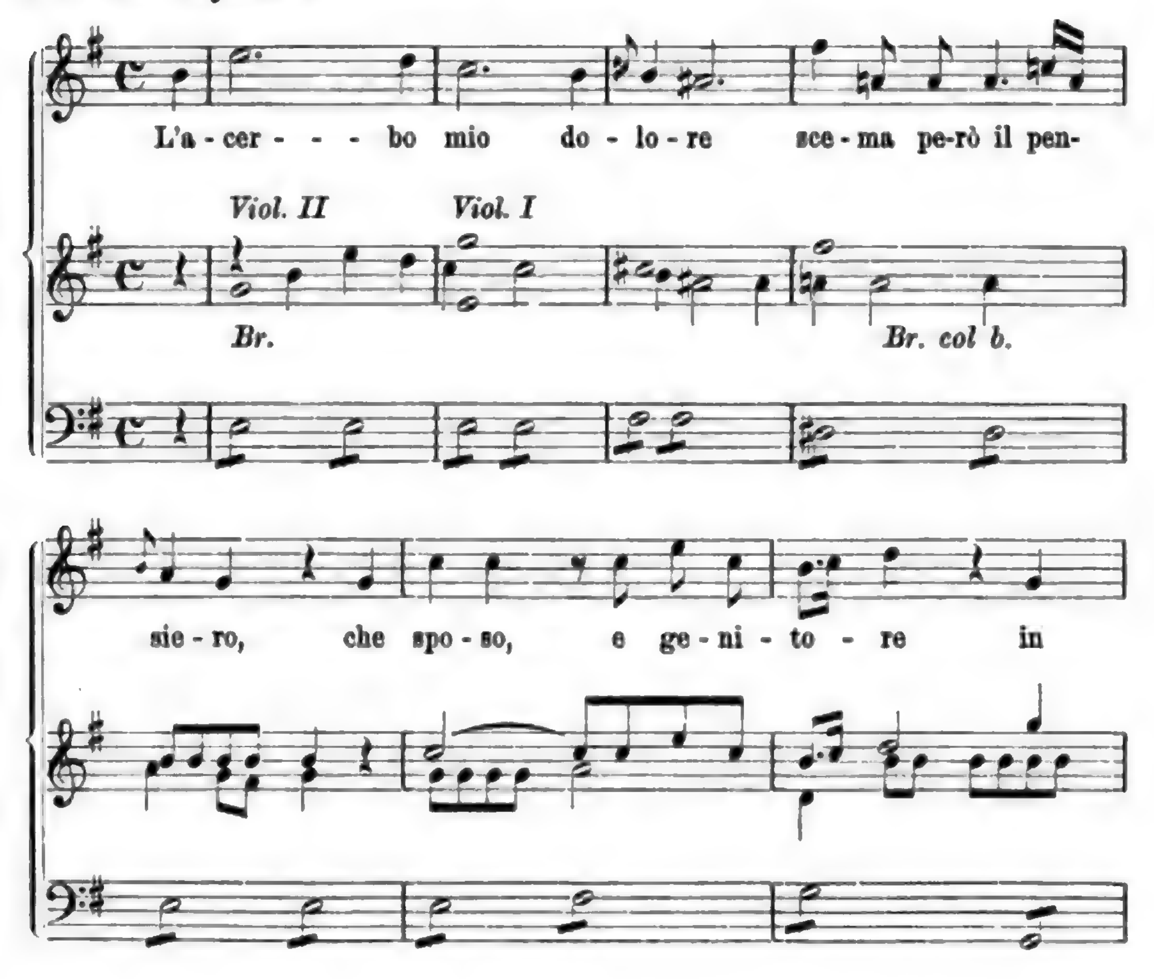
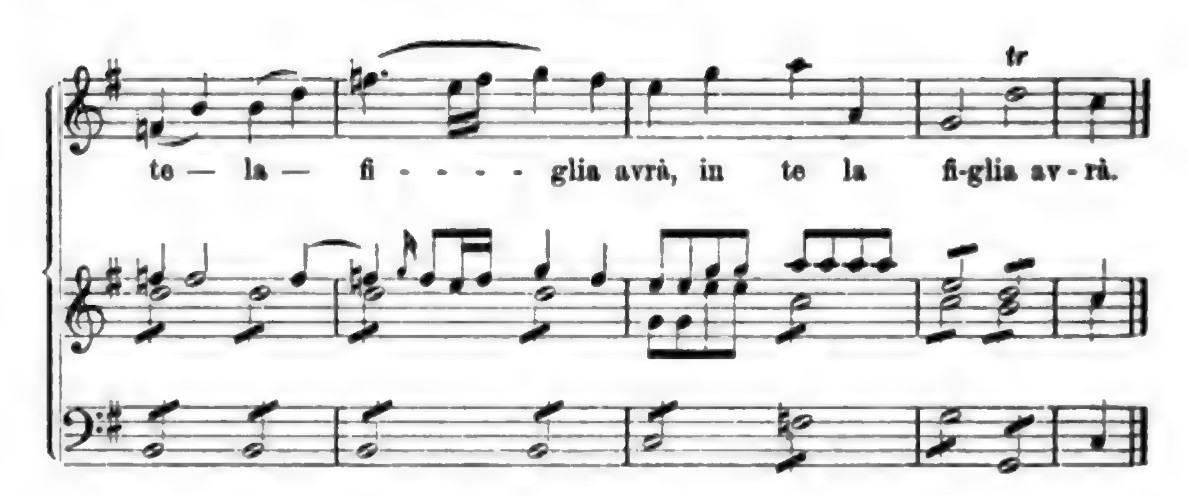
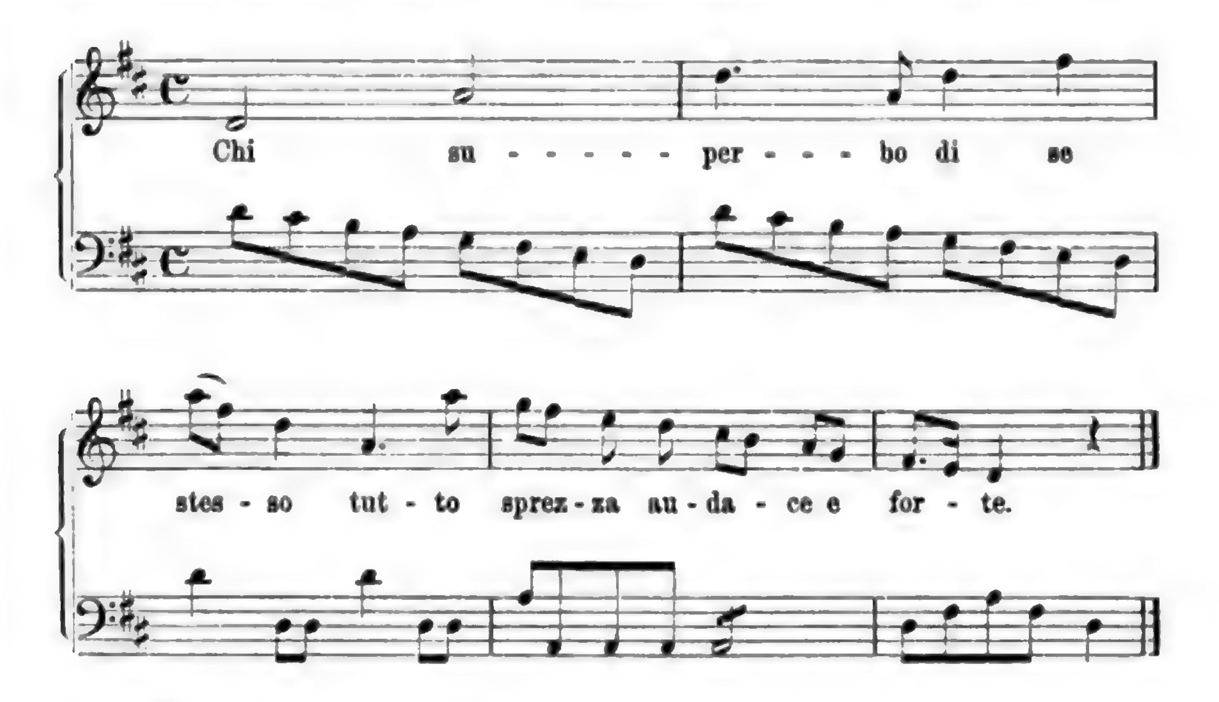
Digitized by Google

seltener von Flöten (Tal. II 14) ausgeführt wird; zumeist handelt es sich dabei um tonmalerische Schilderungen.

Die bedeutenderen unter diesen Arien zeigen indessen Jommelli's Melodik auf der vollen Höhe ihrer dramatischen Ausdruckskraft. So lautet das Hauptthema von Iphigeniens G-moll-Arie *„Se sollevar bramate“* (II 6) folgendermafsen:

Und im Antigono (II 4) beginnt Demetrio's Arie *„Piango, è ver“*:

wobei die Figur der Oboen:



fortwährend die Schilderung der Tränen festhält. Auch den Gegensatz zwischen Dur und Moll weifs Jommelli in derselben Oper (in Demetrio's Arie *„A torto spergiuro“* I 3) zu feinen Wirkungen auszubeuten, vgl. auch Antig. I 3:

Digitized by Google

Ein schönes Beispiel für Jommelli's großzügige, sich eng an die Textworte anschmiegende Melodik ist der Mittelsatz der ersten Arie des Bajazette:

Digitized by Google

Freilich sind es auch hier wieder hauptsächlich die Arien empfindsamen Inhaltes, die eine solche individuelle Prägung empfangen. In den heroisch-pathetischen Stücken dagegen fehlt diese persönliche Note zumeist. Hier erscheint (zumal in den Gleichnisarien von Sturm, Gewitter usw.) sehr häufig ein und derselbe Melodietypus, der, in langen Noten, meist innerhalb des Dreiklanges, aufsteigend, schliefslich in rauschende Skalengänge, nicht selten mit Scarlatti'schen Riesenintervallen untermischt, ausmündet. Im Basse sind dabei entweder ebenfalls Skalengänge oder besonders Trommelbässe beliebt. Folgendes Beispiel (aus Ifig. II 7) ist typisch für diese Art:

(vgl. auch oben S. 260 unten).

Zu individuellerer Ausdruckskraft erheben sich indefs auch diese Arien, sobald ihre Melodik einen deklamatorischen, ja mitunter geradezu dem Accompagnato entlehnten Charakter erhält. Wir haben die Ansätze zu dieser Themenbildung ja bereits in den früheren Opern beobachtet und in diesem Eindringen rezitativischer Elemente auch in die „geschlossenen Nummern" einen weiteren Schritt zur Dramatisierung der neapolitanischen Oper erkannt. Auch hier wird dem deklamatorischen Element in den Arien ein sehr weiter Spielraum gelassen; ja einmal führt diese Freiheit sogar bis zum „Tempo rubato" (Bajaz. III 4). Aber auch sonst liebt es Jommelli, in seinen Arien einzelne Worte, in denen sich für ihn gewissermafsen der Stimmungsgehalt der ganzen Situation zusammendrängt, immer wieder von der Singstimme in ausdrucksvoller Weise, meist von Pausen und Fermaten eingeschlossen, wiederholen zu lassen; so in der Arie Agamemnons (Ifig. II 4) das Wort „*Figlia!*" und noch drastischer das Wort „*Ingrata*" (Iperm. II 2), in welches Danao alle seine Vorwürfe gegen seine Tochter immer wieder von Neuem zusammenzufassen scheint. Agamemnon vollends bleibt in seiner Arie „*Ma dovrò vedere*" (Ifig. I 5) unentschlossen gleich auf dem ersten Worte „*ma*" in einer langen Fermate auf c liegen, vgl. auch Baj. III 2. Charakteristisch ist übrigens, dafs derartige bedeutsame Ausrufe in einzelnen Fällen bereits nicht mehr von der Singstimme allein, sondern in Abwechslung mit dem Orchester, das den Ruf gewissermafsen als Echo zurückgibt, vorgetragen werden (vgl. Baj. II 4). Häufig kommt es vor, dafs einer Allegro-Arie eine kleine Zahl von Adagio-Takten vorausgeschickt wird; die betreffende Person versenkt sich zunächst in eine bestimmte Empfindung, um dann plötzlich aus der kontemplativen Ruhe in eine kräftige, aktive Stimmung überzugehen (vgl. die Arie „*Uscir vorrei dall' affanno*" L. Vero III 3).

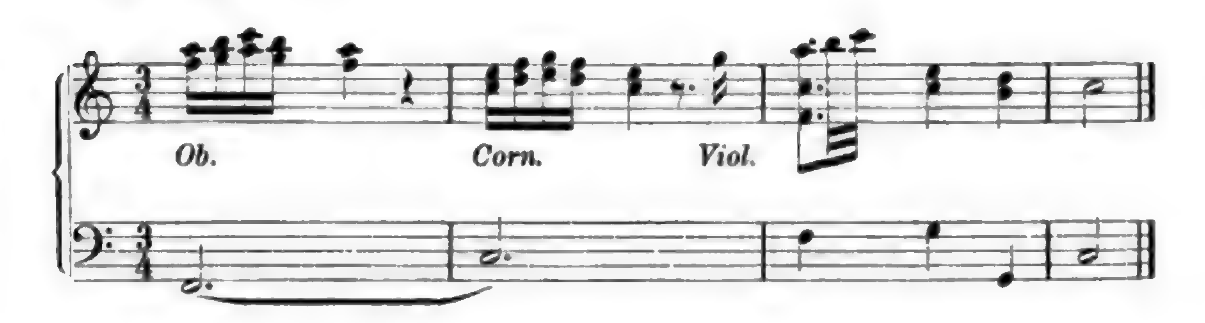
Deklamatorische Elemente

Ein Beweis dafür, dafs Jommelli bestrebt war, die Einförmigkeit der Arienfolge zu Gunsten echt dramatischer Wirkung zu mildern, ist die beträchtlich gesteigerte Anzahl der *Cavatinen*. Diese Stücke, inhaltlich mit wenig Ausnahmen (so Iperm. III 7 die eingeschobene Cavatine des Danao „*Coll' empio avverso fato*") dem Ausdruck zartester Empfindungen vorbehalten, hat Jommelli melodisch ganz besonders reich bedacht. Sein melodisches Talent feiert hier seine schönsten Triumphe, zumal in den bereits[1]) charakterisierten Esdur-Sätzen. Hier entfaltet er eine Gefühlsschwelgerei, wie sie in den voll ausgeführten

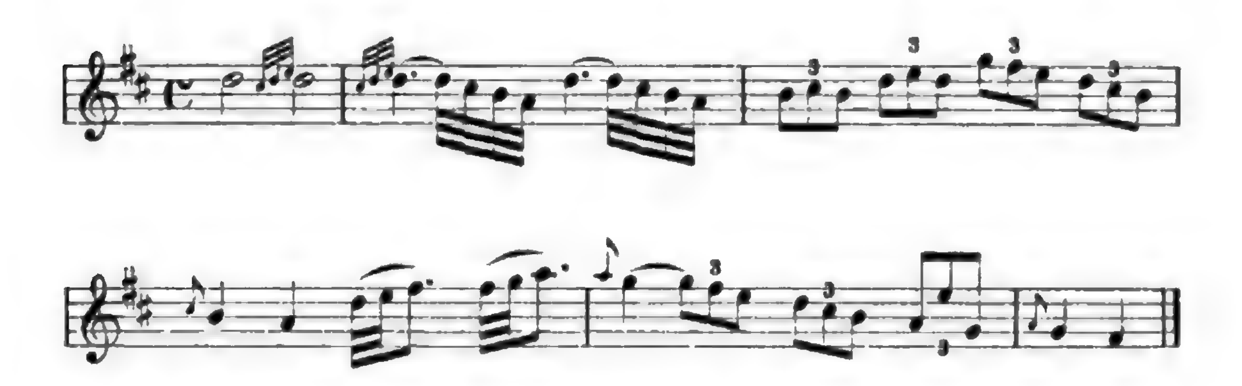
Cavatinen

[1]) S. o. S. 179.

Arien nicht eben häufig ist (vgl. den Gesang Vologeso's *„Miei tristi pensieri“* L. Vero III 4). Der Schwerpunkt ruht hier auf der Gesangsmelodie. Das Orchester hält sich diskret begleitend zurück und erhält erst in den späteren Opern mit elegischen Oboen- und Hörner-Soli ebenfalls einen angemessenen Anteil am Stimmungsausdruck. Diese Cavatinen sind mit ihrem stillverträumten Charakter die richtigen Antipoden der erregten Orchesterrezitative, mit denen sie, zumal in den Stuttgarter Opern, in bewufst kontrastierender Absicht verknüpft werden.

Orchester Die Orchesterbehandlung schliefst sich den Wiener Opern aufs Engste an. Während die Anfangsritornelle, wie dort, häufig weggelassen werden, nehmen dagegen die Zwischenspiele, zumal im *„Bajazette“*, einen beträchtlichen Umfang an. Was Einzelheiten der Instrumentation anbetrifft, so setzen die zweiten Geigen ihre schon öfter erwähnte besondere Mission fort; nur sind ihre Figuren charakteristischer und individueller geworden. Auch die solistische Verwendung der Bläser spielt nach wie vor eine bedeutende Rolle. Oft korrespondieren sie mit demselben Motiv mit den Violinen (Tal. I 7; Att. Reg. II 5), manchmal lösen sie sich auch untereinander unmittelbar ab, wie Ifig. I 10:

Vor allem ist es die Oboe, welcher, unabhängig von der Singstimme, der Ausdruck des Schmerzes in den mannigfachsten Schattierungen zufällt. Ein schönes Beispiel dafür bietet die Arie *„M' ama il bel idol mio“* (Ifig. II 11), wo Achill der trauernden Geliebten gedenkt und die Oboe die Singstimme bis in die Koloraturpartien und den Mittelsatz hinein begleitet. Eine ähnliche Aufgabe erfüllen die Hörner in Elpinice's Arie *„Solo effetto era d'amore“* (Iperm. I 5), einem Stück, das schon im ersten Ritornell durch den Bläserklang einen ganz eigentümlichen Charakter erhält, ebenso die Flöten in Iphigenien's Arie *„Tacermi conviene“* (If. II 9). Ganz besonders deutlich aber zeigen sich die Nachwirkungen der Wiener Zeit in der

Digitized by Google

mehrfach vorkommenden charakteristischen Verwendung der Fagotte. Zwei instruktive Beispiele hiefür bietet die *„Talestri“* in der tonmalerisch reich bedachten Arie des Teagene *„Tortorella rapir se si vede“* I 13. Nachdem im Hauptsatz die Turteltauben geschildert sind:

treten im Mittelsatz (Larghetto) unter dem Klang der Fagotte die wilden Tiere (*„belve“*) des Waldes auf, die zum Mitleid gestimmt werden. In der Arie Talestri's aber *„Andar vorrei“* (II 6), worin sie ihrer Trauer um das Schicksal des Geliebten Ausdruck verleiht, erscheinen die Fagotte beim höchsten Ausbruch des Schmerzes: *„Sposo infelice“*, einer jener pittoresken Instrumentaleffekte, wie sie Jommelli von ihrer ursprünglichen Domäne, den Geistervisionen, gelegentlich auch auf allgemeiner gehaltene Ausbrüche der Trauer und des Entsetzens übertragen hat.

Von Beispielen eines aufsergewöhnlichen, individuelleren Orchesterkolorits, wie sie uns schon in den früheren Opern entgegentraten, seien hier nur zwei angeführt. In der orchestral sehr reich bedachten Arie der Erifile *„Serbo il mio cor dolente“* (Ifig. I 10), in der, wie wir sahen, die Bläser häufig solistisch hervortreten, fügen sich aufser diesen Soli auch einzelne Instrumente zu Gruppen zusammen; so alternieren eine Zeitlang Violinen und Hörner mit Bratschen und Oboen. Und in der Esdur-Arie des Demetrio *„Già che morir degg' io“* (Antig. III 6), einem auch melodisch hervorragenden Stück, das aufser dem Streichorchester (*con sordini*) noch mit Flöten und Hörnern besetzt ist, finden sich Flötensoli in Terzen, begleitet von gedämpften Bratschen und gehaltenen Horntönen.

Auf dem Gebiet der *Dynamik* spielt der Echoeffekt nach wie vor die Hauptrolle (ein charakteristisches Beispiel dafür Antig. II 2). Ihm reiht sich das seit 1749 neu errungene *„Crescendo“* an, an dem Jommelli auch in diesen Opern festhält. Eine Erweiterung seines Dynamik

Digitized by Google

Gebrauchs ist noch nicht zu konstatieren. Seine verhältnismäfsig sparsame Anwendung beweist, dafs es nach wie vor noch als ein aufserordentliches Ausdrucksmittel erschien, mit dem Jommelli nicht allzu freigebig sein wollte. Zum mindesten ist ihm die ältere Skala: *„p—più f—f assai“* noch ebenso geläufig wie das *„Crescendo“*; er schreibt sie sogar an Stellen vor, wie Antig. I 13:

wo er in früherer Zeit bereits das Crescendo verlangt hatte (s. oben S. 215 f.).

Sinfonien

Die *Sinfonien* dieser Opern stehen an Gehalt beträchtlich hinter ihren Wiener Vorgängerinnen zurück. Sie entfalten zwar einen grofsen äufseren Glanz — mit Ausnahme der *„Ipermestra“* und des *„Antigono“* haben alle Trompeten —, aber inhaltlich folgen sie durchaus dem glänzend-konventionellen Wesen der früheren Periode. Es scheint fast, als hätte Jommelli nunmehr, wo er von dem kritischen Ohr des Wiener Publikums nichts mehr zu fürchten hatte, sich bei diesen Stücken nicht mehr so viel Mühe gegeben. Stehend ist der lärmende Trommelbafs-Orgelpunkt am Anfang des ersten Allegro, über dem sich die meist figural gehaltenen Hauptthemen in einem mächtigen Crescendo in die Höhe arbeiten. Wirklich kontrastierende Seitenthemen finden sich nur in einzelnen Ansätzen (Ifig., Tal.), im übrigen aber wird der anfangs angeschlagene Ton den ganzen Satz hindurch festgehalten. Nur die Sinfonie des *„Bajazette“* gemahnt mit ihren Unisonogängen von fern an die Zeiten des *„Catone“*, während die Edur-Sinfonie des *„Antigono“* andererseits nach der melodischen und harmonischen Seite hin ein individuelleres Gepräge zeigt. Auch die langsamen Sätze, von denen nur der der *„Ipermestra“* Bläser (aber ohne Soli) aufweist, halten an den beiden herkömmlichen Typen, der einfachen dreiteiligen Liedmelodie (Reg., Antig.) oder des präludienartigen Fortspinnens eines gangartigen Motivs (Tal., Iperm.) fest; sie sind aufserdem meist überaus knapp und stehen auch inhaltlich nicht auf der Höhe der Wiener Andantes. Die Schlufssätze vollends folgen durchaus der alten Tradition und bieten weder inhaltlich noch formell Bemerkenswertes.

Digitized by Google

Rückblick

Die positiven Errungenschaften dieser Periode sind zwar weniger sinnfällig, als die der Stuttgarter Tage, aber sie sind darum kaum minder wichtig, schon deshalb, weil sie das Verbindungsglied zwischen Jommelli's Wiener und Stuttgarter Opernkunst darstellen. Sie spinnen die in Wien angeknüpften Fäden weiter und bereiten zugleich den Stuttgarter Neuerungen den Weg. Die Stuttgarter Opern mochten dem Nichteingeweihten als etwas unerhört Neues, ja als ein Bruch mit der Vergangenheit erscheinen — tatsächlich war diese neue Kunst in der zuletzt geschilderten Opernreihe wohl vorbereitet. Die französische Oper, auf die ihn nunmehr Herzog Karl hinwies, war ihm in ihren Grundsätzen bereits nichts Fremdes mehr, denn was er in Wien gelernt und in Italien durch eigene Arbeit weitergebildet hatte, das berührte sich in mehr als einem Punkte mit den französischen Opernanschauungen. Die Einführung des mehrstimmigen Sologesangs in das musikalische Drama bedeutete einen wichtigen Schritt aus der Sphäre der Solooper heraus, die nur die Form des Duettes gekannt hatte.

Derselbe Versuch, der Oper die Mehrstimmigkeit zurückzuerobern, tritt während dieser Periode auch in dem strengen Orchestersatz hervor. Auch nach dieser Richtung ist der Stuttgarter Praxis schon in Italien gründlich vorgearbeitet worden. Bereits hier versucht Jommelli die Ausdrucksmittel des strengen Satzes zu Gunsten des musikalischen Dramas auszunützen; sein Orchestersatz gewinnt schon jenes charakteristische Gepräge, das wir aus den Stuttgarter Opern kennen und das den Zeitgenossen bereits zu „gesucht“ und zu „gekünstelt“ erschien.[1]) Erblickte er doch mit Recht in dieser strengen Orchesterführung ein vorzügliches Mittel, die dramatische Ausdrucksgewalt der Instrumente überhaupt zu erhöhen. Dafs dieses Ziel sich gerade seit den Wiener Tagen in Jommelli's Geist immer deutlicher festsetzte und den Anlafs zu beträchtlichen technischen Fortschritten gab, ist gezeigt worden.

Kurz, Jommelli war bereits vor seiner Ankunft in Stuttgart der alten Solooper in vielen Punkten entfremdet. Aber noch hatte er für seine Neuerungen das Publikum auf seiner Seite, noch pries man seinen herben dramatischen Ernst als „kirchliche Würde“, während man denselben Zug 17 Jahre später, nach dem gründlichen Umschlag aller Anschauungen, als „deutsche Barbarei“ brandmarkte. Nun hat ja Jommelli in Deutschland sehr viel gelernt; aber seine Grund-

[1]) J. A. Hiller, Über Alt und Neu in der Musik (1787), S. 11.

Digitized by Google

anschauungen vom Wesen und der Aufgabe des musikalischen Dramas waren in ihm bereits so fest eingewurzelt, dafs sie der Aufenthalt jenseits der Alpen wohl im Einzelnen zu modifizieren, aber in ihren Grundlagen nicht zu erschüttern vermochte.

Die Stuttgarter Opern.

Als Jommelli seine Stellung am württembergischen Hofe antrat, war er bereits aufs Genaueste über die Aufgaben, die seiner warteten, instruiert. Auf die Ziele, die Herzog Karl mit seiner Oper verfolgte, ist schon früher[1]) hingewiesen worden; es mufs aber nochmals ausdrücklich betont werden, dafs er sich keineswegs mit Haut und Haaren den „bösen Italienern“ verschrieben hat, was in den meisten Darstellungen der Gegenstand beweglicher Klage ist, sondern dafs er mit der französischen Opernkunst zum mindesten ebenso vertraut war. Das Ziel, das er sich gesteckt hatte, war demjenigen verwandt, das der Graf Algarotti verkündete: Rückkehr zur Chor- und selbständigen Orchestermusik nach französischem Muster.

Diese Forderungen waren schon in Wien an Jommelli's Ohr gedrungen, er hatte ihnen auch Konzessionen gemacht, war aber doch in der Hauptsache, nämlich im Punkte des Chores, konservativ geblieben. Nun traten dieselben Tendenzen aufs Neue an ihn heran, und zwar vertreten von seinem fürstlichen Herrn, der trotz aller Freiheit, die er Jommelli im Einzelnen liefs, doch gerade auf jenen Punkt immer wieder zurückkam. Jene reformfreundlichen Bestrebungen, die Jommelli bei der Kürze seines Aufenthalts in Wien nur eben gerade kennen gelernt hatte und die zudem an dem Verkehr mit Metastasio stets ein wirksames Gegengewicht fanden, wirkten jetzt in Stuttgart mit gesteigerter Intensität auf sein Schaffen ein.

Verazi Dieser Umschwung der Verhältnisse zeigt sich vor allem auch in der Persönlichkeit und Art des Dichters, den der Herzog von 1755 an Jommelli zur Seite stellte: Mattia Verazi's. Seine frühere Vorliebe für die Metastasio'schen Texte hatte schon seit der Abreise

---

[1]) S. o. S. 61 ff.; vgl. meinen Aufsatz „Herzog Karl von Württemberg und die Musik“, Süddeutsche Monatshefte Mai 1908.

Digitized by Google

aus Wien eine gewisse Abschwächung erfahren — von den 7 Opern der letztgenannten Reihe stammen nur 3 von Metastasio —, die auch jetzt zunächst noch anhielt: auch der Herzog scheint nicht besonders von dem Dichter eingenommen gewesen zu sein, da von seinen Texten nur sehr wenige seinen Anforderungen entsprachen. In Verazi dagegen fanden beide, Fürst und Künstler, für ihre Intentionen ein gefügiges Werkzeug.

Verazi stellt den Typus jener Librettistengeneration dar, die ihr Heil in möglichst engem Anschlufs an Metastasio suchte. Nicht allein in der Wahl der Stoffe im Allgemeinen, sondern auch in der Führung der Handlung und vor allem in der Charakteristik der Personen folgt er getreulich den Spuren seines berühmten Vorbildes. Dieselben uns ja heute so oft naiv anmutenden Übertreibungen in der Charakterschilderung finden sich hier wie dort; ja selbst ganze dramatische Motive hat Verazi von Metastasio übernommen, wie er denn auch eine grofse Vorliebe für die Einfügung von Sentenzen bekundet. Ein origineller Kopf war Verazi nicht, und wie bei allen Nachahmern, die dem Vorbild geistig nachstehen, treten auch bei ihm dessen Schwächen in gesteigertem Mafse hervor. Die Sicherheit, mit der Metastasio die Fäden des Intriguengewebes in der Hand behält, geht Verazi ab. Seine Art, die Handlung zu führen, ermangelt in den meisten Fällen des individuellen Lebens; Alles fällt bei ihm weit plumper und roher aus, als bei Metastasio. Ja, es kommt ihm gelegentlich vor, dafs er um eines besonderen äufseren Effektes willen eine ganze Szene einfügt, die dramatisch vollständig überflüssig ist und nur in äufserlichem, losem Zusammenhang mit dem Übrigen steht, wie z. B. die Proteusszene im 1. Akt seines *„Fetonte“*. Überhaupt ist Verazi mit dem Eingreifen überirdischer Gewalten, das jederzeit unter grofsem maschinellem Aufwand vor sich geht, sehr freigebig; in den meisten Fällen macht er es sich weit leichter als Metastasio und zerhaut den unrettbar verfitzten Knoten durch die Einführung eines Gottes, ohne zu bedenken, wie sehr dadurch seine Handlung an dramatischer Schlagkraft verliert. Trotz einer namhaften Routine in der Beherrschung der Form ist er doch weit von dem Geschmack, geschweige denn von der eleganten Grazie der Metastasio'schen Diktion entfernt. Die Bilder in seinen Arien halten sich eng innerhalb des poetischen Gedankenkreises seines Vorbildes, stehen aber an plastischer Anschaulichkeit, wie an poetischer Vollendung erheblich hinter jenem zurück. Seine Sprache wimmelt von Metastasio'schen Stilfloskeln; der Gedankenkreis seiner Sentenzen, der ebenfalls durch-

Digitized by Google

aus von dem Wiener Muster abhängig ist, hält sich innerhalb verhältnismäfsig enger Grenzen und sinkt gelegentlich auf das Niveau recht trivialer Gemeinplätze herab.

Und doch fehlen in keiner einzigen Oper, die dieser eingefleischte Metastasianer für Jommelli gedichtet hat, Chöre, dramatische Ensembles und Tänze. Er entwickelt eine Vorliebe für prunkvolle Massenszenen; Menschen und Götter erscheinen bei ihm zumeist unter Aufbietung eines gewaltigen Apparats, bei dem der Maschinist nicht die letzte Rolle spielte — kurz, seine Opern enthalten eine Fülle prunkvoller Szenenbilder, hinter denen häufig genug die eigentliche Handlung gänzlich verschwindet.

Alles dies mag bei einem so getreuen Gefolgsmann Metastasio's wohl mit Recht Befremden erregen. Metastasio wäre niemals darauf gekommen, seine Handlung blofs als das kahle Gerüst für einen grofsen Apparat von Aufzügen, Chören, Tänzen usw. zu betrachten.

Französische Einflüsse

Wohl aber war dies französischer Brauch. Bei Verazi's Qualitäten als Mensch und Dichter wird man kaum annehmen dürfen, dafs diese Verquickung italienischer und französischer Elemente etwa sein geistiges Eigentum gewesen wäre. Weit wahrscheinlicher ist, dafs der Herzog selbst hier seine Hand im Spiele hatte und seinem Hofpoeten die nötigen Anweisungen gab, die er nachher, vor der Komposition, seinem Kapellmeister gegenüber wiederholte. Dazwischen lagen allerdings für gewöhnlich Stunden langwieriger Verhandlungen zwischen Dichter und Komponisten.

Jommelli's kritischem Auge entgingen die Schwächen dieser Librettistik keineswegs. Er hatte schon in seinen früheren Jahren kein Bedenken getragen, seine Texte, wo es ihm ratsam erschien, abzuändern und zu verbessern, ja gelegentlich sogar ganz neue Szenen hinzuzudichten. Bei Verazi vollends erschien ihm dieses kritische Verhalten, um mit Schubart zu reden, als ein „sonderliches Bedürfnis“. Hier hatte er es zum ersten Male mit einem Dichter zu tun, dessen Texte er von dem Moment ihrer Entstehung an kontrollieren und in ihrer Gestaltung entscheidend beeinflussen konnte. Alle Texte Verazi's, die er in Musik gesetzt hat, zeigen denn auch deutlich die Spuren seines Eingreifens. Verazi aber liefs sich seinerseits Alles ruhig gefallen; er beugte sich vor der überragenden Gröfse des Musikers und seiner ausgedehnten litterarischen Bildung, und wohl noch mehr vor dem Fürsten, der hinter ihm stand.

Herzog Karl's Initiative

Aber auch Jommelli sah sich rascher, als er gedacht, in die neue Bahn hineingerissen. Er hatte sich weder in Wien, noch in

Digitized by Google

den folgenden drei Jahren dazu entschliefsen können, den Chor wieder in seine Opern einzuführen; nunmehr rifs das energische Zureden seines neuen Dienstherrn den Zögernden mit einem Schlage fort. Bezeichnend für die Tendenzen des Herzogs ist aufserdem die Tatsache, dafs die vor Jommelli's Ankunft in Stuttgart aufgeführten Opern von seiner Komposition, der *„Ezio“* (11. Februar 1751) und die *„Didone“* (ebenfalls 1751) der Wiener Reihe angehören, während die lange Serie der für Italien geschriebenen Werke unberücksichtigt blieb.

Gleich die erste neue Oper, die Jommelli für den Stuttgarter Hof schrieb, die erste Bearbeitung des *„Fetonte“*, aufgeführt am 11. Februar 1753, war eine Choroper. I 9 stellt eine von einer selbständigen Orchestersinfonie[1]) eingeleitete Chorszene von Meergöttern dar, ebenso beschliefst, anscheinend wiederum von einem selbständigen Orchesterstück eingeleitet,[2]) ein grofser Gespensterchor den 2. Akt. Der 3. Akt enthält sogar zwei Chöre, einen der Sonnengeister gleich zu Anfang und einen Chor der Erdenbewohner nach Phaëthon's Katastrophe[3]) am Schlufs. 1. Fetonte

Damit war der Bann mit einem Male gebrochen und Jommelli schritt auf dem neuen Pfade in den nächsten Jahren rüstig weiter. Charakteristisch ist dafür, dafs er für den nächsten zu feiernden Festtag, den Geburtstag der Herzogin am 30. August 1753, eine Oper Metastasio's wählte, die ihm wiederum Gelegenheit zu drei Chorszenen gab, nämlich *„La Clemenza di Tito“*. Leider ist diese Oper so wenig erhalten, wie ihre Vorgängerin.

Während Jommelli 1754 mit dem *„Catone“* wieder auf eine Wiener Oper zurückgriff, brachte das Jahr 1755 an den beiden herzoglichen Geburtstagen je eine Neuschöpfung, nämlich den *„Pelope“* (11. Februar) und den *„Enea nel Lazio“* (30. August), die ersten Erzeugnisse seiner gemeinschaftlichen Tätigkeit mit Verazi.

---

[1]) Bemerkung des Textbuches (Kgl. Landesbibliothek Stuttgart): „Triton steigt unter dem Schall einer Sinfonie und in Begleitung seines Gefolges, welche letztere hingehen den Proteus in der Grotte aufzuwecken, aus dem Meer hervor.“

[2]) Bemerkung des Textbuches: „Indem Phaëthon hingehet, die Türen des Tempels wiederum aufzuschliefsen, so öffnen sie sich von selbst, und jener Ort, der zuvor ein Tempel war, verwandelt sich in einen erschrecklichen Abgrund, der Flammen ausspeiet, und woraus Furien und fürchterliche Gespenster hervorkommen, und vor welchen Alles davonfliehet.“

[3]) Das Textbuch deutet darauf hin, dafs diese Katastrophe, wie im 2. *„Fetonte“*, sich ebenfalls in Form eines grofsen programmatischen Orchesterrezitativs vollzog. Über den Text dieser Oper s. das Vorwort in meiner Neuausgabe des *zweiten „Fetonte“* in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. 32/33.

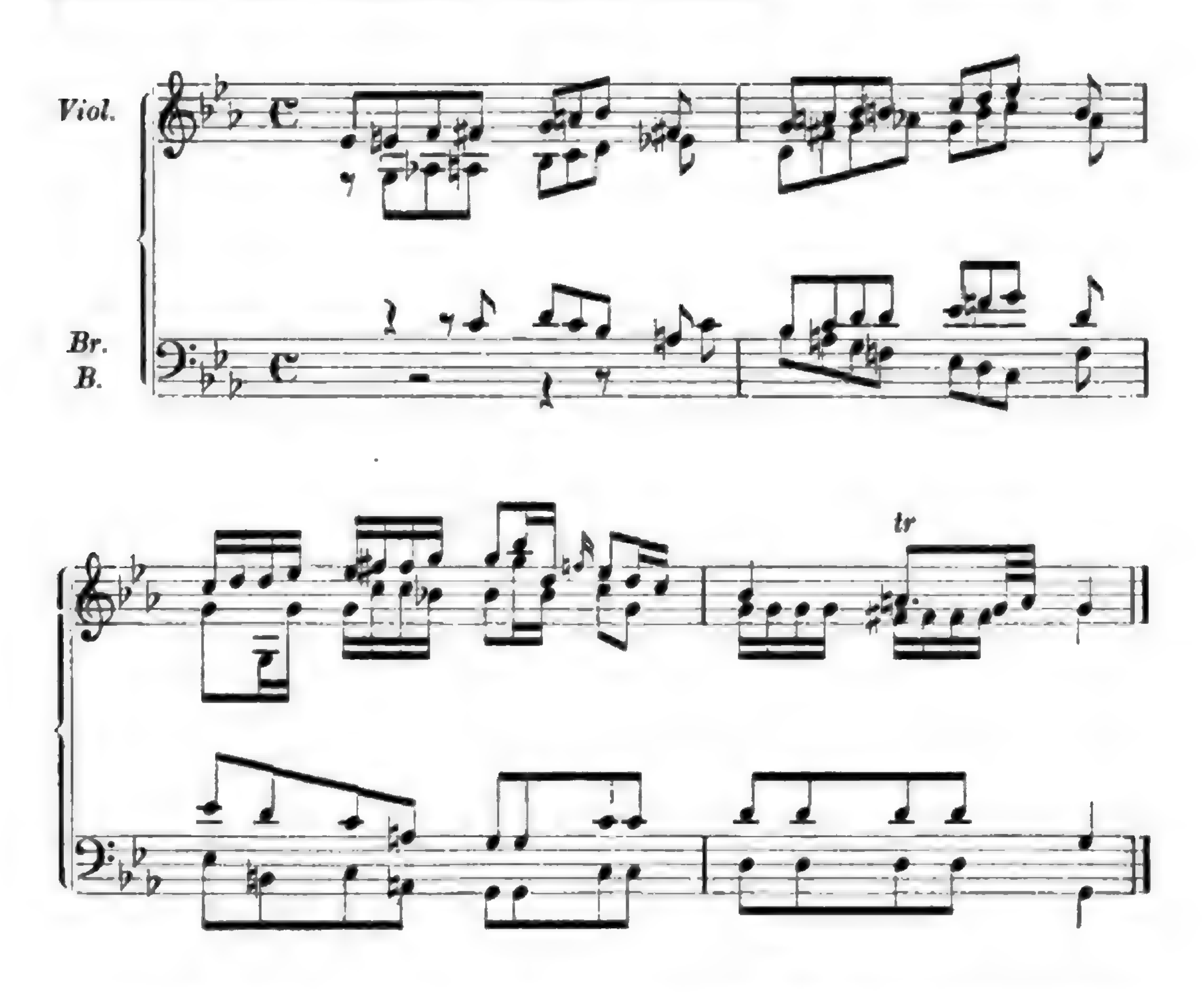
Digitized by Google

Pelope

Gleich der *„Pelope“* entfaltet alle Eigentümlichkeiten der Verazischen Librettistik. Er behandelt die antike Sage von Pelops, der sich im Wettkampf mit dem König Önomaus (in der Oper Thoas) von Elis vermöge der schnellen Rosse des Poseidon die Tochter des Königs, Hippodamia, erringt. Aber der ethische Kern der Sage, die unerschütterliche Liebe des Pelops zu Hippodamia, die keine Gefahren scheut, ist auch hier von einem Gewebe von Liebesintriguen vollständig überwuchert, ebenso wie die Bestrafung des übermütigen Königs durch Poseidon. Pelops wird in der Oper noch von einer zweiten Prinzessin umworben, der Eriphile, die ihrerseits wieder in Phönicius einen lange unerhörten Liebhaber besitzt — Beide durchaus freie Erfindungen Verazi's von rein konventionellem Zuschnitt. Neu ist ferner, dafs Pelops aufser dem eigentlichen Wettrennen mit Thoas, das sich hinter der Szene abspielt, vorher noch einen zweiten Kampf mit verschiedenen Kriegern des Königs und nach deren Besiegung mit wilden Tieren zu bestehen hat, Kämpfe, die Verazi, wie er sagt, „eigentlich zur angenehmen Abwechslung und Nebenzierde des Schauspiels erfunden hat“. Aber auch dieser Nöte vermag Pelops nicht aus eigener Kraft Herr zu werden: Jupiter erscheint selbst und erlegt die Bestien mit seinen Donnerkeilen. Vor dem eigentlichen Wettrennen aber steigt Neptun aus dem Meer empor und führt dem Pelops unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Juppiters vorangegangene Hilfeleistung sein unüberwindliches Rossegespann zu. Man sieht, es kam Verazi weit weniger auf psychologische Motivierung an, als auf jene „Nebenzierden“ dekorativer und maschineller Natur.

Die Art, wie Jommelli diesen vom dramatischen Standpunkt aus durchaus schwachen Text komponiert hat, ist für seine dramatischen Anschauungen charakteristisch. Äufserlich betrachtet fällt zunächst die ungewöhnlich grofse Zahl der Accompagnatoszenen auf (10), mit der der *„Pelope“* alle früheren Opern übertrifft. Die Verteilung dieser Szenen über die einzelnen Akte hin zeigt deutlich das Bestreben des Komponisten, durch die äufserlich-schematische Führung der Handlung hindurch den treibenden psychologischen Motiven der handelnden Personen auf den Grund zu gehen und dem Hörer durch die Musik den Einblick in die seelische Verfassung seiner Helden zu gewähren, den der Dichter nur flüchtig andeutet. Nur einmal (II 8), in der Szene, wo Pelops dem Getöse des aus den Wellen auftauchenden Meergottes lauscht, ist das Accompagnato in den Dienst rein äufserlicher Tonmalerei gestellt; in allen übrigen Orchesterrezitativen handelt es sich um wirkliche Seelenmalerei. So benützt Jommelli gleich das

Digitized by Google

erste Zusammentreffen des Pelops mit Hippodamia, um (I 5) den Helden in einer breit ausgeführten Soloszene in eindringlicher Weise seine unwandelbare Liebe aussprechen zu lassen, die selbst der in Aussicht stehende Tod nicht zu erschüttern vermöge. Die unmittelbar folgende Szene (I 6) aber schildert den Reflex seiner Worte in der Seele Hippodamia's: sie läfst dem furchtbaren Schmerz, in den sie der Konflikt zwischen ihrer Liebe und der Sorge um ihren Vater versetzt hat, in einem ausgedehnten Accompagnato freien Lauf. Bemerkenswert ist überdies, dafs die beiden Arien, in welche diese Szenen ausmünden, von Jommelli mit sichtlicher Sorgfalt erfunden und ausgeführt sind und sich von ihrer unmittelbaren Umgebung sehr vorteilhaft abheben. Hippodamia's Arie *„Fra speme e timore“* z. B. ist durch eine charakteristische Verwendung der Chromatik ausgezeichnet; man vergleiche folgendes Beispiel:

Dafs Jommelli in seiner Komposition das Motiv unerschütterlicher Liebe zwischen Pelops und Hippodamia besonders hervorheben

Digitized by Google

wollte, zeigt ein weiteres grofses Accompagnato, das dem Duett Beider (II 10) vorangeht. Es ist ihr letzter Abschied vor dem entscheidenden Wettkampf. Pelops bekundet der ängstlichen Geliebten gegenüber seinen festen Entschlufs, zu siegen oder zu sterben, und gerade dieses Orchesterrezitativ gehört vermöge seiner schlagenden Ausdruckskraft zu den bedeutendsten Leistungen der ganzen Oper. Auch das anschliefsende Duett „*Ma tu piangi?*" ragt durch die Echtheit und Tiefe seiner Empfindung hervor: eine Solooboe ist die Hauptträgerin der elegischen Grundstimmung im Orchester.

Auch der Gegner der Liebenden, Toante, tritt in dem Moment, wo er sich rückhaltslos über seine Empfindungen ausspricht (III 2), mit einem bedeutsamen Accompagnato hervor. In dem von Pelops besiegten Fürsten bäumt sich der ganze Stolz empor und voll Bitterkeit wirft er seiner Tochter schnöden Verrat am eigenen Vater vor. Gerade diese beiden Motive, des beleidigten Stolzes und der Erbitterung gegen Hippodamia, hat Jommelli zum Ausgangspunkt seiner musikalischen Schilderung genommen; die folgende Arie „*La figlia m'offende*" freilich hält sich mit ihrem polternden, konventionellen Charakter nicht auf der Höhe des Vorangehenden.

Einen altbekannten Typus treffen wir in der Soloszene der Erifile II 4 an: die Klage der verschmähten Geliebten, welche die Rache der Götter auf das Haupt des Ungetreuen herabfleht. Auch dieses Accompagnato gehört zu den bedeutendsten der ganzen Oper.

Dramatisch von geringerem Belang und darum auch weniger eingehend ausgeführt sind die beiden Soloszenen des Argiro I 8 und des Cidippo II 7; auch in den Arien Beider ist es Jommelli nicht gelungen, den inhaltslosen Reimereien seines Poeten irgend welches individuelle Leben abzugewinnen.

Eine dritte Reihe von Accompagnati hat die Bestimmung, gröfseren Komplexen als dramatisches Bindemittel zu dienen. Diese grofsen dramatischen Szenenreihen, die an Umfang alles bisher Gebotene in Schatten stellen, sind eine der wichtigsten Errungenschaften der Stuttgarter Opern, namentlich auch deshalb, weil sich in ihnen aufser den Chören auch die in den letzten italienischen Opern zurückgedrängten selbständigen Orchestersätze wieder einstellen. Eine derartige grofse Szene beschliefst den ersten Akt; sie schildert die Verkündigung der ersten Kampfproben durch Thoas, dann den Kampf des Pelops mit seinen Nebenbuhlern und den Bestien und schliefslich seinen mit Zeus' Hilfe errungenen Sieg. Schon die erste Proklamation des Königs wird vom Orchester nachdrücklich unterstützt, dann

Digitized by Google

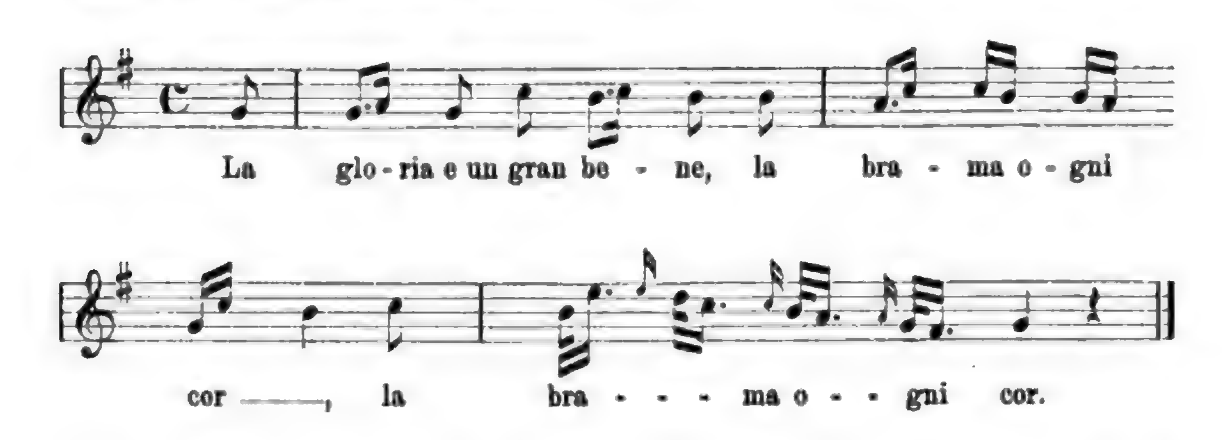
folgt ein Trompetensignal und in einem *„Allegro non presto“* des Orchesters (D $^{3}/_{4}$), worin die sich kanonisch nachjagenden Zweiunddreifsigstelskalen der beiden Violinen die Hauptrolle spielen (ähnlich wie im Zweikampf in Mozart's *„Don Giovanni“*), wird der Kampf des Pelops mit seinen Gegnern geschildert. Thoas befiehlt — im Accompagnato — das Auftreten der wilden Tiere, denen Pelops in einem neuen Orchesterstück entgegentritt. In einem kurzen, drängenden Accompagnato fleht der Bedrängte Juppiter um Hilfe an. Dieser erscheint; ein neuer Orchestersatz (Allegro con molto spirito G $^{4}/_{4}$) schildert in prasselnden Zweiunddreifsigstelskalen der Geigen, verbunden mit Achteltriolen und scharf punktierten Rhythmen das Herabsausen der göttlichen Blitzstrahlen in die Reihen der Bestien — ein Satz, in dem die dramatische Steigerung bis zum Schlusse anhält. Unmittelbar darauf folgt der grofse Siegeschor *„La tua gloria eterna splenda“* (G $^{2}/_{4}$ Allegretto), ein breit angelegtes, glänzend instrumentiertes Stück mit zwei Seitenteilen, die nur von einem Teil des Chores gesungen werden, während nach ihrem Abschlufs immer wieder der volle Chor eintritt.

Das ist eine Szene, wie sie Jommelli in den früheren Opern auch nicht annähernd versucht hatte. Neben der Restituierung des Chores erregt vor Allem die starke, auch über die Gepflogenheit der Wiener Opern weit hinausgehende Selbständigkeit des Orchesters unsere Aufmerksamkeit. Man erkennt deutlich, dafs Jommelli nunmehr über einen Instrumentalkörper verfügte, an den er die höchsten Anforderungen stellen konnte.[1]) Von jetzt an dringen programmatische Orchesterschilderungen in seine Opern ein, die nicht allein den Herzog in helle Begeisterung versetzten, sondern, was noch wichtiger ist, auf die aus Jommelli's Schule hervorgegangenen Singspiel- und Ballettkomponisten, wie Dieter, Zumsteeg und Deller, vor Allem aber auf das Melodram der Folgezeit einen einschneidenden Einflufs ausgeübt haben. Das französische Vorbild in derartigen Szenen ist unverkennbar. Jommelli mufs in Stuttgart durch die Vermittlung des Herzogs mit Rameau's Werken bekannt geworden sein. Denn so sehr er selbst bisher auch die Technik des Accompagnato gefördert hatte, diese Art dramatischer Programmusik im Orchester, zu der die Singstimme gleichsam nur die Erläuterungen gibt, war bisher den

[1]) Vgl. Cramer, Magazin der Musik 1786, II 2: „Der Kapellmeister darf nie zu schwer für ein Instrument setzen, zu dem Ende mufs er also die Natur aller Instrumente genau kennen. In diesem Stück hätte Jommelli oft gefehlt, wenn er nicht das ausgezeichnetste Orchester gehabt hätte.“

Digitized by Google

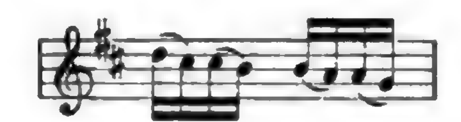
Italienern fremd; sie war das Werk der Franzosen Destouches und Rameau und kam erst durch Rameau's Vermittlung auch in die neapolitanische Oper hinüber.[1]) Ein zweites glänzendes Beispiel für derartige Szenen bietet das Auftreten Neptun's und seiner Meergötter II 8—9, das durch ein grofses Accompagnato II 8 eingeleitet wird. Neptun hat sein eigenes Orchester von Oboen, Hörnern und Fagotten, das die Musik der Tritonen mit ihren *„buccine ritorte“* wiedergibt und mit dem regulären Orchester (Str., Ob., Corn.) alterniert. Bei der Erwähnung der Sirenen wird es durch das gedämpfte Saitenorchester abgelöst. Diese Zweiteilung des Orchesters wird auch in Neptun's folgender Arie *„Và trionfa“* beibehalten und zwar in der Weise, dafs das zweite Orchester bei der Ausführung des Gedankens, dafs Pelops' Ruhm an allen Gestaden wiederhallen möge, einzelne Abschnitte des Hauptorchesters echoartig wiederholt.

Nach einer andern Richtung hin ist die Schlufsszene der ganzen Oper von Bedeutung. Sie setzt ein mit einem prunkvollen Einzugsmarsch des siegreichen Pelops, daran schliefst sich ein grofser Chor *„Del gran vincitore“*, den ein Refrain *„Viva, viva il gran vincitore“*, als „Echo“ bezeichnet, abschliefst. Nach einer längeren Seccopartie verkündet Thoas in einem erregten Accompagnato seinen Entschlufs, dem Throne zu entsagen und leitet damit einen grofsen Ensemblesatz mit Chor ein, an dem sich alle Personen der Oper beteiligen. Jeder singt ein kurzes Sätzchen im $^3/_8$-Takt, worauf der Chor immer wieder mit dem Refrain einsetzt:

Wir haben also hier eine Art von Rundgesang vor uns, wie er der italienischen Oper von Hause aus fremd, dem deutschen Singspiel

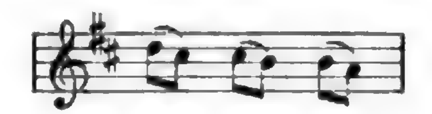
[1]) Vgl. die bekannte Beschwörungsszene in Trajetta's *„Armida“*.

dagegen nach französischem Muster sehr geläufig war (man denke nur z. B. an die Schlufsszene in Mozart's *„Entführung“*). Bezeichnend ist dafür namentlich auch der durchaus volkstümliche Charakter der Melodik in diesem Refrain.

Von diesen Neuerungen abgesehen ist der Stil des *„Pelope“* derselbe, wie in den vorhergehenden italienischen Opern. Der grofsen Zahl von Gleichnisarien entsprechend spielt das tonmalerische Element eine wichtige Rolle, wobei das Orchester, wie gewöhnlich, stark in Anspruch genommen wird. Ein hübscher Zug findet sich gleich in der ersten Arie *„Scende dal monte“*. Im Hauptsatz (Allegro) wird die dahineilende Welle des Gebirgsbachs durch folgendes Motiv illustriert:



Im Mittelsatz aber (Andantino $^3/_4$), wenn der Lauf des Bachs sich in der Ebene verlangsamt, erscheint dieselbe Figur in folgender Gestalt:

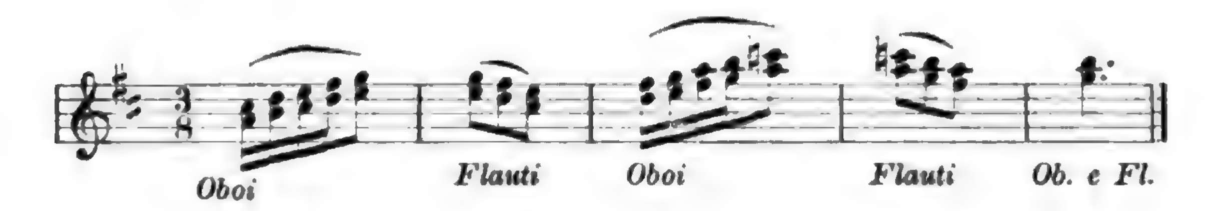


Für die Herausarbeitung scharfer Kontraste in Haupt- und Mittelsatz ist die Schiffbruch-Arie III 1 instruktiv. Auch hier besänftigt sich im Mittelsatz die Erregung des Meeres, um einer pittoresken Schilderung des *„zeffiro soave“* Platz zu machen. Der Tempowechsel in den Mittelsätzen ist sehr häufig; weit öfter als früher erscheinen hier auch Bläser-, vor Allem Oboensoli (vgl. I 5).

Von besonderem Reize sind auch hier die empfindsamen Arien. Das Hauptstück dieser Gattung bildet die Arie der Ippodamia: *„Perder l'amato bene“* II 5, die aufser ihrer schönen Melodieführung noch durch eine charakteristische Instrumentation — Violinen c. sord., Pizzikatobässe, Hörner und Flöten (letztere reichlich mit Soli bedacht) — ausgezeichnet ist.

Die *Sinfonie* des *„Pelope“* hält sich in ihrem ersten Allegro an den gewöhnlichen Schlag, zeigt aber in der Ausführung eine Sorgfalt, wie sie Jommelli zwar vorher schon in seinen Wiener Opern, dagegen niemals in den für Italien geschriebenen an den Tag gelegt hatte. Wir haben hier wieder ein, wenn auch nicht allzu bedeutendes,

aber doch als solches deutlich erkennbares Seitenthema, eine knappe Durchführung, aber dafür wieder eine vollständige Reprise. Der präludienartige langsame Satz weicht insofern von der älteren Gepflogenheit ab, als er das volle Orchester in Tätigkeit setzt. Das Schlufs-Allegro folgt in seinem Charakter durchaus der Tradition. Neu ist indessen auch hier die Orchesterbehandlung. Hier beteiligen sich nämlich zum ersten Mal in Jommelli's Sinfonien verschiedene Stimmen an der Ausführung eines und desselben Themas; man vergleiche z. B. folgende Stelle:



Das sind bei Jommelli die ersten Versuche, die geschlossene Masse des Orchesters durch wechselseitige Beteiligung verschiedener Instrumente an der thematischen Entwicklung zu durchbrechen.

Alle geschilderten Eigentümlichkeiten dieser „*Pelope*"-Sinfonie in thematischer wie in instrumentaler Beziehung weisen deutlich auf eine Beeinflussung des Sinfonikers Jommelli durch die deutsche Orchestermusik hin. Es müfste auch geradezu auffallen, wenn dies nicht der Fall gewesen wäre. Denn der Verkehr zwischen Stuttgart und Mannheim war ein überaus reger,[1]) und es wäre zum mindesten sehr wunderbar, wenn ein Künstler wie Jommelli, der von Anfang an der Orchesterbehandlung ein so scharfes Augenmerk gewidmet hatte, von dieser Kunst nicht einen nachhaltigen Eindruck empfangen hätte. Freilich kann es sich dabei nur um das technische Gebiet handeln. Dem Geiste nach ist Jommelli in seinen Sinfonien bis an sein Ende Italiener geblieben. Er operiert zwar in Stuttgart wieder häufiger mit zwei kontrastierenden Themen, aber die Themen selbst tragen durchaus italienisches Gepräge und stechen von der moderneren Mannheimer Thematik merklich ab. Auch in den Durchführungen hält er prinzipiell an der älteren Manier fest. Dagegen sind in der Orchestertechnik in Stuttgart verschiedene Berührungspunkte mit den Mannheimern nicht zu verkennen: die Verteilung eines und desselben Themas auf verschiedene Instrumente, im

[1]) S. o. S. 84 f.

Digitized by Google

Tutti die Vermeidung des Unisonos von Violinen und Holzbläsern, die dafür lange Haltetöne und gelegentlich auch ein kleines selbständiges Motiv erhalten — das alles sind Eigentümlichkeiten von Jommelli's Stuttgarter Orchesterstil, die auf deutsche Einflüsse zurückgehen. Auch wenn er in den Stuttgarter Opern die frühere Zurückhaltung in der Anwendung des *Crescendo* aufgibt,[1]) mag man darin ebenfalls eine Einwirkung der Mannheimer Orchesterpraxis erblicken, wenn auch freilich H. Riemann's Annahme, als habe Jommelli überhaupt das Crescendo erst von den Mannheimern übernommen, nach dem Vorhergehenden abgelehnt werden mufs.

Die fortschrittlichen Tendenzen des *„Pelope"* setzt seine Schwesteroper, der *„Enea nel Lazio"*, fort. Sein Text behandelt nach Vergil's Äneis den Abschlufs der Schicksale des Äneas in Italien, die Gewinnung der Königstochter Lavinia und den Entscheidungskampf mit Turnus, — das Alles wiederum durchsetzt mit Liebesintriguen aller Art und unter ausgiebiger Mitwirkung der übernatürlichen Mächte. Wie im *„Pelope"*, so läfst auch hier die Charakteristik der handelnden Personen sehr viel zu wünschen übrig. Vor allem ist der König Latinus, der mit seinen Vermittlungsvorschlägen beständig willenlos zwischen beiden Parteien hin- und hergeschoben wird und hilflos bei seinem Vater Faunus Rettung sucht, eine dramatisch durchaus unmögliche Figur. Aber auch Äneas ist nicht sowohl streitbarer Held, als schmachtender Liebhaber. Die ganze Entscheidung mit Turnus, die sich bei Vergil Schlag auf Schlag abwickelt und auch in der Oper selbst schon im ersten Akt fallen könnte, wird durch das sehr ungeschickt und plump angelegte Liebesspiel zwischen ihm, Lavinia und der ebenfalls in ihn verliebten Juturna bis zum Schlusse der Oper hinausgezogen. Verazi wendet hier das Mittel einer wahrhaftigen Geistererscheinung an: er läfst den Schatten Dido's aufsteigen, um Lavinia über die Untreue ihres Erwählten aufzuklären — aber dieses Motiv erweist sich im weiteren Verlaufe als sehr wenig wirksam, insofern Lavinia dadurch nur für einen flüchtigen Augenblick an Äneas' Treue irre wird. Die Hauptsache dabei war für Verazi jedenfalls die Wundererscheinung mit dem sie begleitenden Gespensterchor, auch mag er sich von dieser Reminiscenz an die berühmte *„Didone"* Metastasio's grofse Wirkung versprochen haben.

Enea nel Lazio

Ebenso verhält es sich mit dem Auftreten der Venus, des Vulcan und seiner Cyklopen, das ebenfalls einen unverhältnismäfsig breiten

[1]) Die Bezeichnung *diminuendo* oder *mancando* kommt auch in diesen Partituren noch nicht vor.

Digitized by Google

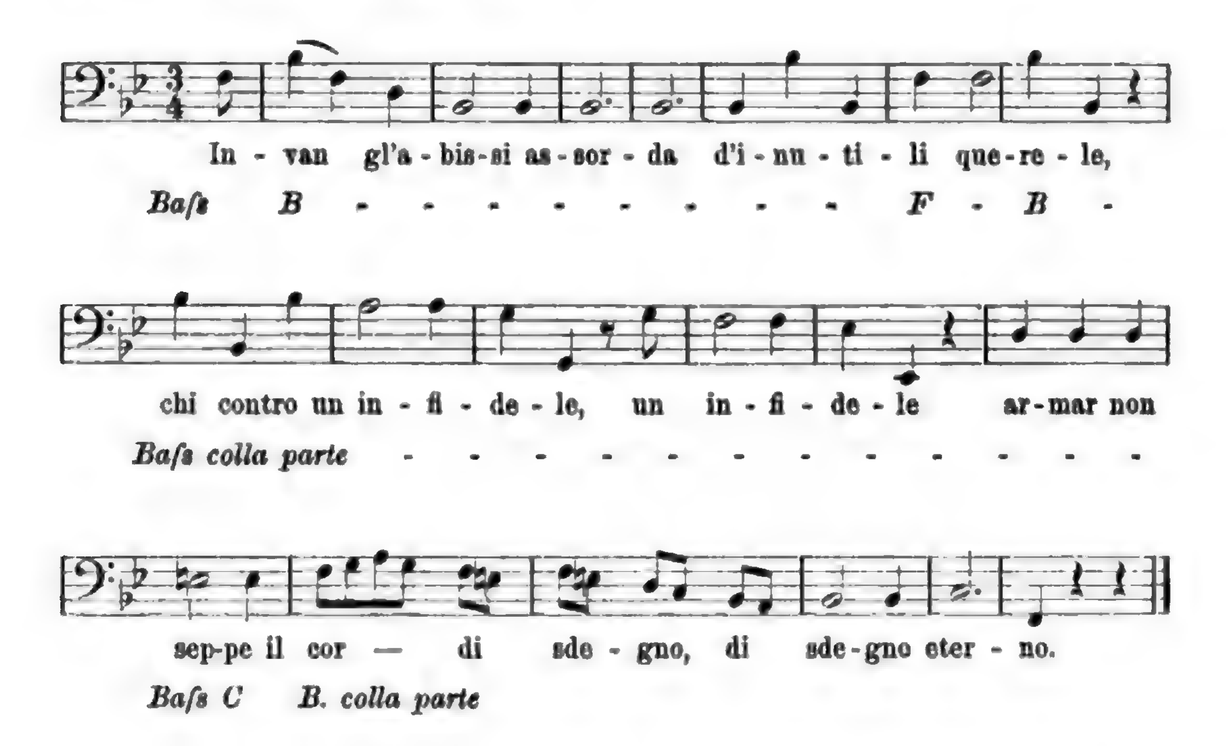
Raum in der Oper einnimmt. Das Motiv selbst ist antik: Aneas soll durch Vermittlung seiner göttlichen Mutter durch Vulcan mit neuen Waffen für den Kampf mit Turnus ausgerüstet werden. Aber das Mittel wird in der Oper zum Zweck: diese Götterszenen sind mit einer so behaglichen Breite ausgeführt, dafs die eigentliche Handlung in empfindlicher Weise unterbrochen wird.

Auch Jommelli ist es hier weit weniger, als im *„Pelope“*, gelungen, in seiner Komposition den fehlenden dramatischen Nerv des Stückes zu ersetzen. Jenes Herausheben der psychologischen Höhepunkte durch grofse Soloszenen war hier nicht möglich, da solche Höhepunkte im Texte überhaupt fehlen. Trotzdem enthält der *„Enea“* ebensoviel Accompagnati, als der *„Pelope“* (10), aber sie verteilen sich gleichmäfsig auf alle handelnden Personen und stehen untereinander nicht im geringsten ideellen Zusammenhang. Charakteristisch ist, dafs diesmal die Soloszenen der Nebenpersonen, wie des Mezenzio I 6, Aceste II 5 und Latino III 1 an dramatisch-musikalischem Gehalt denen der Hauptpersonen Äneas und Lavinia (II 7, 9, III 3) erheblich überlegen sind.

Mufste Jommelli somit in dieser Oper auf eine grofszügige dramatische Charakteristik verzichten, so ist es ihm doch gelungen, wenigstens im Detail manches anschauliche und dramatisch wirksame Bild auszuarbeiten. Auch hier stehen die grofsen, aus Sologesängen, Chören und Orchestersätzen frei zusammengefügten Szenen im Vordergrund des Interesses.

Verazi liebt es, seine Opern mit einer effektvollen Chorszene zu eröffnen. Inhaltlich zumeist die Anrufung irgend einer Gottheit enthaltend, korrespondieren diese Chöre entweder refrainartig mit einer Solostimme, oder es schliefst sich ihnen, wie im *„Enea“*, ein Orchesterrezitativ an; jedenfalls aber wird der Chor am Schlusse der Szene wiederholt und diese damit zu einem geschlossenen Ganzen abgerundet. Kaum ist in dieser ersten Szene der Chorgesang verklungen, so ertönt aus dem geöffneten Janustempel der wilde Ruf der Kriegsfurie: *„Guerra, guerra, odio e furor!“* Es beginnt ein neues Accompagnato, eingeleitet von einem umfangreichen programmatischen Orchestersatz und überhaupt voll ausgeführter instrumentaler Malereien. Die Szene wird beschlossen durch Latino's Arie: *„Da cento furie e cento“*, einem reich instrumentierten Stück, das sich mit seinen vielen tonmalerischen Zügen unmittelbar an das Vorhergehende anschliefst. Derartige Szenenkomplexe stellt Jommelli von nun an mit Vorliebe an den Beginn seiner Opern.

Digitized by Google

Dieser grofsen Eröffnungsszene steht, ähnlich im Bau, aber lebhaft kontrastierend in der Stimmung, die Schlufsszene des 1. Aktes gegenüber, wo der Schatten Dido's mit seinem unterirdischen Gefolge der Lavinia erscheint. Auch sie beginnt mit einem grofsen Accompagnato, worin die orchestrale Schilderung des auftauchenden Schattens die Hauptsache ist. Unter geheimnisvoll schwirrenden Sechzehnteltriolen in den Violinen erscheint der Geist, begleitet von den in solchen Fällen beliebten Zweiunddreifsigstelläufen. Die Rede der Dido wird von einem und demselben düsteren Motiv begleitet und durchläuft die Tonarten F-, C- und G-moll. Dann aber setzt der Chor der Geister, — es sind nur Bafsstimmen — mit folgender kräftigen Unisonomelodie ein:

Derartige Unisonochöre zur Schilderung des Unheimlich-Gespenstischen sind ebenfalls ein Erbteil der französischen Oper, von welcher Gluck später denselben Effekt in seine Reformwerke übernahm. Begleitet wird diese lapidare Chormelodie von aufgeregten Geigenpassagen und scharf punktierten Rhythmen. Lavinia antwortet in einem ausdrucksvollen Accompagnato, dem sich die rhythmisch und instrumental sehr abwechslungsreich gestaltete Arie *„Fa ritorno a Lete“* anschliefst. Eine Wiederholung des Gespensterchores schliefst den Akt ab. Die ganze Szene stellt sich als ein Nachtgemälde

Digitized by Google

düsterster Sorte dar, von dem nur zu bedauern ist, dafs es für den Weitergang der dramatischen Handlung fast gar keine Bedeutung hat.

Formell ganz ähnlich schliefst der 2. Akt ab. Hier haben wir zunächst eine sehr charakteristische Arie des Vulcan *„Sulle tremende incudi“* mit immer wieder einfallendem Refrain des aus Tenören und Bässen bestehenden Cyklopenchores. Die Zeichnung Vulcans selbst, die sich meist in den Scarlatti'schen Riesenintervallen bewegt und gelegentlich sogar das Gebiet des Buffomäfsigen streift, folgt einer allgemeinen Anschauung des 18. Jahrhunderts, wenn sie die Figur ohne Rücksicht auf ihre göttliche Abstammung rein als ungeschlachten Tölpel schildert, ganz wie z. B. Polyphem in den zahlreichen Acis-Opern des Jahrhunderts erscheint. Auch der Cyklopenchor hat etwas von dieser Charakteristik abbekommen, namentlich in der kurz angebundenen Art seines Refrains, der immer nur aus ein paar barsch hingeworfenen Worten besteht. Den Schlufs dieser Szene bildet wiederum ein Accompagnato nebst Arie der Venus, die freilich einen stark äufserlichen, virtuosenhaften Charakter trägt.[1])

Ein ganz besonders reizvolles Stimmungsbild entrollt die Chorszene der Venus III 4, der ein das Erscheinen der Göttin schilderndes Accompagnato des Enea vorangeht. Es ist eine Cavatine mit Chorrefrain, eine Kombination, die dadurch einen besonders effektvollen Anstrich erhält, dafs die Einzelsängerin die Göttin der Liebe und Anmut ist, während der Chor von den ungeschlachten Cyklopen gebildet wird.[2]) Jommelli hat diese beiden Gegensätze nach Kräften herausgearbeitet: Venus trägt ein zierliches Rokokostück vor mit ausgedehnten Koloraturen, die gelegentlich auch von Oboen und Flöten aufgenommen werden; die Cyklopen dagegen, kurz angebunden wie zuvor, begnügen sich mit acht Takten eines zweistimmigen Refrains.

Die Vorzüge dieser Oper liegen somit nicht auf der dramatischen, sondern auf der musikalischen Seite, in der liebevollen Ausführung einzelner wirkungsvoller Szenenbilder, deren Hauptreiz auf der in Stuttgart neu errungenen Kombination von Solo- und Chorgesang beruht.

---

[1]) Diese Szene findet sich nur in der Partitur; das Textbuch der ersten Aufführung schliefst den Akt mit der Chorszene Vulkans ab.

[2]) Das Textbuch gibt den Chor einem grofsen Gefolge der Venus, die Part. nennt aber ausdrücklich blofs die Cyklopen, und dafs diese gemeint sind, geht aus der Zweistimmigkeit des Chorsatzes, sowie aus seinem Charakter hervor.

Aber noch ein weiteres musikalisch hervorragendes Stück enthält diese Oper aufser den Chorszenen, nämlich ein grofses Quintett gegen Schlufs der Oper (III 7). Es ist das einzige Mal in der ganzen Oper, dafs ein dramatischer Höhepunkt mit einem musikalischen zusammenfällt, insofern wir hier unmittelbar vor dem Entscheidungskampf zwischen Äneas und Turnus stehen und die verschiedenen Personen ihren Gefühlen über das zu Erwartende Ausdruck geben. Das Quintett ist eine reife Frucht von Jommelli's schon in Italien errungener Meisterschaft auf dem Gebiete des mehrstimmigen Satzes; es kommt in seinem Verlaufe zu sehr komplizierten kontrapunktischen Bildungen, selbst mit der Koloratur wird gelegentlich ein reizvolles imitatorisches Spiel getrieben. Auch dramatisch ist das Stück von grofser Wirkung. Die verschiedenen Stimmengruppen heben sich scharf von einander ab, die Spannung ihres Gegensatzes steigert sich fortwährend. Im Seitenteil, der ein ruhigeres Tempo (Andantino) anschlägt, gehen sich die Beteiligten in sehr bewegten imitatorischen Einsätzen zu Leibe. Das ganze Stück ist aufs Sorgfältigste gearbeitet und die Wahl der Ausdrucksmittel aufs Genauste berechnet.

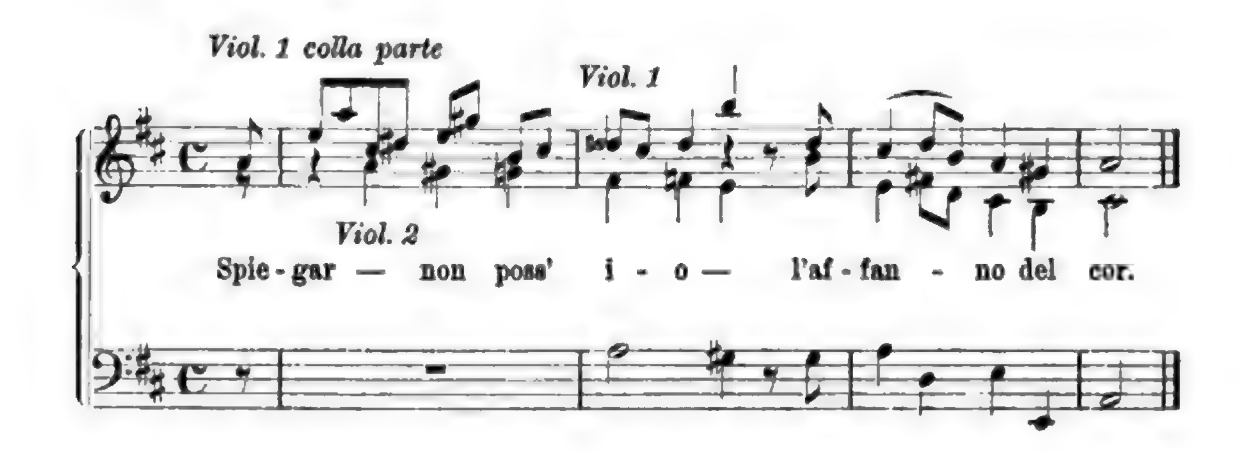
Der *Schlufs-Coro* hat diesem Vorgänger gegenüber einen harten Stand. Er ist zwar weit umfangreicher und auch qualitativ weit besser bedacht, als die früheren Stücke dieser Art; er enthält einen fesselnden kanonischen Mittelsatz und ist namentlich auch nach der orchestralen Seite hin mit grofser Liebe ausgeführt, aber das durch das Quintett wachgerufene dramatische Interesse vermag er weder in poetischer, noch in musikalischer Hinsicht auf der Höhe zu erhalten.

Die *Arien* des *„Enea“* haben insofern etwas vor denen des *„Pelope“* voraus, als das rein äufserliche, tonmalerische Element hier keine so grofse Rolle spielt. Es ist einer der wenigen Vorzüge dieses Textbuches, dafs die Personen zumeist ihre Empfindungen nicht durch das Medium des Gleichnisses, sondern auf direktem Wege kund geben. Und hier finden sich denn auch in der Musik einige Stimmungsbilder von grofser Prägnanz des Ausdrucks, wie die F-moll-Arie des Latino (III 1), wo er von seiner Tochter Abschied nimmt, oder Äneas' Es-dur-Arie (I 7) *„Se non senti in petto amore“*, worin der plötzliche Übergang von Dur nach Moll bei dem Worte *„dolore“* von überraschender Wirkung ist.[1]) Wir berühren damit einen Zug, der von nun an in den Stuttgarter Opern immer stärker zu Tage tritt, nämlich

---

[1]) Derselbe Effekt kehrt in Lavinia's Arie *„Fa ritorno a Lete“* I 8 auf die Worte *„ombra mesta“* wieder.

Digitized by Google

eine namhafte Bereicherung des musikalischen Ausdrucks nach der harmonisch-modulatorischen Seite. Ihre Hauptdomäne waren bisher die Arienmittelsätze gewesen, mit deren zum Teil raffinierten harmonischen Ausgestaltung Jommelli zunächst nur einen rein musikalischen Gegensatz zu den Hauptsätzen angestrebt hatte. Vom *„Pelope“* an dringen diese Elemente aber auch in die Hauptsätze hinüber, ihre Anwendung erfolgt nicht mehr aus rein musikalischen, sondern mehr und mehr aus dramatischen Rücksichten, d. h. sie treten in den Dienst der Interpretation des Dichterwortes. So findet sich in der Arie Lavinia's *„M'insulti? m'inganni?“* (II 6) folgende eindringliche chromatische Stelle:

Dafs Jommelli als Harmoniker bereits früher Bedeutendes geleistet hatte, ist genügend dargelegt worden, aber diese Seite seines Talentes mit vollem Bewufstsein in den Dienst des dramatischen Ausdrucks zu stellen, das hat er erst in Stuttgart gelernt. Durch die Berührung mit der deutschen Tonkunst mufsten alle diese Neigungen bei ihm eine mächtige Förderung erfahren; man wird nicht fehlgehen mit der Behauptung, dafs Jommelli, was die rein technische Seite der Oper anbetrifft, von den Deutschen neben der Orchesterbehandlung in keinem Punkte soviel gelernt hat, als gerade in der Harmonik. Die ältere Art, die Arienmittelsätze harmonisch interessant zu gestalten, schimmert zwar auch jetzt noch durch, aber sie ist nicht mehr das einzige Mittel, die beiden Sätze in das beabsichtigte Kontrastverhältnis zu einander zu bringen. Der dramatische Zug, der als oberstes Gesetz nur die getreue Textinterpretation kennt, macht sich auch in diesen Mittelteilen bemerklich und bewirkt, dafs an die Stelle der bisherigen typischen Gestaltung individuellere Bildungen treten. Wo es der Text fordert, finden wir auch im

Digitized by Google

Mittelsatz Takt- und Tempowechsel je nach Belieben (vgl. I 8), ebenso dringen ausdrucksvoll deklamierte Textphrasen, die sich aus dem konzentischen Flufs des Ganzen nachdrücklich hervorheben, gerade hier des Öfteren ein (vgl. I 5, Arie der Giuturna: *„S'io son d'amor nemica"* und die schon erwähnte Arie Lavinia's II 6). Auch hinsichtlich der Instrumentation ist die frühere Scheidung zwischen Haupt- und Mittelsatz ziemlich verwischt, da eine erhebliche Anzahl von Arien (I 1, 8, II 1, 6 u. a.) das volle Orchester in beiden Teilen zur Begleitung heranzieht.

Die *Sinfonie* des *„Enea"* folgt in ihrer äufseren Struktur ziemlich genau der des *„Pelope"*. Das zweite Thema des ersten Allegro hebt sich dadurch noch schärfer vom ersten ab, dafs es von Bläsern (Oboen, dann Flöten soli) vorgetragen wird. Das ist ein neues Moment, welches hervorgehoben zu werden verdient und auf das Jommelli ebenfalls erst durch seine Beschäftigung mit der deutschen Instrumentalmusik verfallen ist. Dem Geiste nach entspricht dieses Verfahren den Trioepisoden der französischen Ouvertüre; bis zur vollständigen Dreistimmigkeit kommt es allerdings bei Jommelli sehr selten, vielmehr setzen diese Themen in der überwiegenden Mehrzahl zweistimmig und mit der ausdrücklichen Bezeichnung „Soli" ein. Jommelli mag durch die ausgezeichneten Solisten seines Orchesters zu diesem Vorgehen ermuntert worden sein. Auch im letzten Allegro spielen die Bläsersoli, ähnlich wie im *„Pelope"*, eine bedeutende Rolle; zwischen beiden liegt der nur von den Streichern ausgeführte langsame Satz, diesmal ein einfaches dreiteiliges Lied.

Die nächsten drei Jahre brachten auf dem Gebiet der seriösen Oper keine Neuschöpfung. 1756 ging am letzten Geburtstag, den Herzogin Friederike im Lande feierte, der *„Artaserse"* in Szene. Das Textbuch zeigt verschiedene, zum Teil recht namhafte Abweichungen von der ursprünglichen Fassung Metastasio's und weicht zudem von den beiden uns bekannten Fassungen[1]) erheblich ab. Von diesen unterscheidet sich das Stuttgarter Libretto einmal durch verschiedene einschneidende Kürzungen (so fehlt die Szenenreihe I 12—15 vollständig), vor Allem aber durch Veränderungen im Aufbau des Ganzen, die den Gepflogenheiten Metastasio's schnurstracks zuwiderlaufen. In I 11 beginnt das Textbuch zwar mit den Worten Metastasio's *„Deh respirar lasciatemi qualche momento almeno"*, aber es wird daraus keine Arie entwickelt, sondern ein ausgeführtes Quartett Artaserse

[1]) S. o. S. 202 ff.

Digitized by Google

zwischen Mandane, Arbace, Artaserse und Artabano, worin sich die im Vorhergehenden zu einem gewissen Höhepunkt gesteigerten Gefühle der verschiedenen Personen in ergiebiger Weise Luft machen. Mit richtigem Gefühl hat Jommelli damit den Akt geschlossen und auf die bei Metastasio noch folgenden Arien verzichtet. Nicht weniger mufs es auffallen, dafs das Stuttgarter Textbuch II 5 vor Artaserse's grofser Ansprache einen Chor der „Vornehmsten des Reiches" in das metastasianische Libretto eingefügt hat. Diese Änderungen sind für den Wandel in Jommelli's Anschauungen sehr charakteristisch, sie beweisen aber auch zugleich, wie selbständig er jetzt seinen Textdichtern, selbst einem Metastasio gegenüber, verfuhr.

Nähert sich somit der *„Artaserse"*, wie er sich nach dem Textbuch darstellt, der Sphäre der Chor- und Ensembleoper, so sind andererseits die bedeutenden Änderungen in der dramatischen Charakteristik, wie wir sie in der Stuttgarter Partitur antrafen,[1]) hier nicht zu finden; namentlich deckt sich die Schilderung Artabano's ziemlich genau mit der bei Metastasio gegebenen Charakteristik. Statt seiner grofsen Verzweiflungsszene am Schlufs des 2. Aktes erscheint die Gleichnisarie *„Così stupisce e cade"* Metastasio's; auch die Gestalt Megabise's ist nicht verkürzt.

So zeigt denn dieser Stuttgarter *„Artaserse"* ein ganz anderes Gesicht als der, den wir aus den Partituren kennen und den z. B. auch Sittard,[2]) als in Stuttgart aufgeführt, näher beschreibt. Mit seinem Chor- und Ensemblesatz vertritt er einen fortgeschrittenen Standpunkt, während er in den Sologesängen, was dramatische Charakterzeichnung anlangt, hinter der Stuttgarter Partitur zurückbleibt.

Es ist mir nicht gelungen, die jenem Textbuch entsprechende Partitur aufzufinden. Wir können darum über ihre musikalischen Qualitäten, namentlich über ihr Verhältnis zu den erhaltenen Fassungen, nichts Näheres aussagen. Immerhin kann man annehmen, dafs in den Sologesängen Vieles aus der älteren Fassung in die jüngere übergegangen ist, da auf dem Titelblatt des Textbuches die sonst bei jeder Neuschöpfung mit Sicherheit wiederkehrende Bemerkung „von neuem verfertiget" fehlt.

---

[1]) S. o. S. 204.
[2]) A. a. O. II 78 ff.

Digitized by Google

Während das Schwesterwerk des „*Artaserse*“ aus dem Jahre 1756, die „*Merope*“, sich mit der Wiener Fassung deckt, griff Jommelli 1758 auf ein noch älteres Werk, nämlich seinen „*Tito Manlio*“ zurück, wie es scheint, ohne ihn irgendwie abzuändern. Dagegen treffen wir vom Jahre 1759 an auf eine ganze Reihe von Neuschöpfungen, zumeist auf Dichtungen Metastasio's. Bezeichnend für den erhöhten Glanz, der nunmehr im herzoglichen Theater entfaltet wurde, ist der Umstand, dafs diese Opern von ausgedehnten Prologen eingeleitet und meist von einer nicht minder umfangreichen Licenza abgeschlossen werden.

Mit diesen *Prologen* trat Jommelli an eine Kunstform heran, in der er sich bisher noch nicht versucht hatte. Der geringe dramatische Wert dieser mythologisch-allegorischen Huldigungskantaten ist bekannt; was an den Jommelli'schen Prologen fesselt, ist allein die Form, die mit ihrem Dominieren der Chöre und Tänze wiederum deutlich die Spuren französischen Einflusses aufweist. Der Schlufschor des Prologes zur „*Nitteti*“ ist von besonderem Interesse, weil wir hier wiederum eine Art von Rundgesang vor uns haben: je zwei Musen und Poeten treten aus der Masse des Chores heraus und singen drei Zeilen zum Preise des Herzogs, worauf immer wieder der Chor einfällt mit dem Refrain:

Oh suolo fortunato,
Degno di tanto onor!

Aufserdem enthält dieser Prolog noch ein umfangreiches Duett zwischen Apollo und Euterpe. Die Musik des Ganzen ist uns freilich verloren, ebenso wie die zur Oper „*Nitteti*“ selbst. Das erhaltene Textbuch zeigt uns indessen, dafs sich Jommelli hier, von einigen unbedeutenden Änderungen (vor allem Kürzungen der Seccopartien[1]) abgesehen,[2]) ziemlich genau an die Dichtung Metastasio's gehalten hat. Zu einer Reihe gröfserer Chorszenen, wie sie der „*Enea*“ enthielt, war hier keine Gelegenheit; immerhin aber enthält die Oper I 6 wenigstens einen ausgedehnten Chorsatz, der im Hauptteil vom ganzen Chor, im Seitenteil von einem Teil desselben ausgeführt wird, worauf der Hauptteil wiederkehrt. Dem Chore geht ein glänzender Nitteti

[1]) Vgl. II 6, 9; III 1.

[2]) Die Soloszene der Nitteti III 9 fehlt im Textbuch, ebenso die Arien *Tu sai che amante io sono* I 3, *Chi sa qual core* II 9 und die Chorstrophe *In dì così ridente* I 6; dagegen hat Bubaste II 10 die aus dem Ciro II 9 übernommene Arie *Men bramosa di stragi funeste* erhalten.

Digitized by Google

Aufzug voran, woran sich auch eine Abteilung „musici" beteiligt. Hier war der Ort für einen jener prunkvollen Märsche, die in diesen Opern etwas ganz Gewöhnliches sind und meistens die Chöre einleiten. Den Schlufs des ersten Aktes bildet ein Duett, den des zweiten ein Terzett. Welche Rolle das Accompagnato in diesem Werke spielte, läfst sich natürlich nicht bestimmen; immerhin aber lassen es die vollendeten Szenen dieser Art in den späteren Stuttgarter Opern als wahrscheinlich erscheinen, dafs Jommelli auch hier an der Weiterbildung und Vertiefung dieser von ihm ja von jeher mit besonderer Sorgfalt bedachten Szenen weiter gearbeitet hat. Bot ihm doch gerade dieser Text weit mehr dramatische Höhepunkte und überhaupt eine weit konsequentere dramatische Charakteristik der handelnden Personen, als die vorausgegangenen Elaborate Verazi's.

Alessandro nell' Indie

Die Oper des Jahres 1760, der *„Alessandro nell' Indie"* ist uns samt dem Prolog, der sie eröffnete, ebenfalls nur im Textbuche erhalten. Im Prolog vereinigen sich die vier Weltteile Europa, Asien, Afrika und Amerika zum Preise des Herzogs. Den Beginn macht ein Chor, gefolgt von einer Arie Europa's; ihm schliefst sich ein längerer recitativischer Dialog der Weltteile an, der zum Schlufs in ein Quartett ausmündet. Von einer Charakteristik der vier Kontinente, an die der moderne Hörer zunächst denken mag, ist im Texte keine Rede und auch die Musik wird sich wohl in diesem kurzen Gelegenheitsstücke nicht darauf eingelassen haben.

Von den Modifikationen des Textes gilt dasselbe, was wir bereits bei der *„Nitteti"* beobachtet haben. In der Wahl der Arien ist Jommelli wiederum hier und da von der Metastasio'schen Vorlage abgewichen.[1]) Gleich der *„Nitteti"* bietet auch der *„Alessandro"* aufser dem Schlufsstück noch einen weiteren Chor zu Beginn der letzten Szene; aufserdem aber ist diese Oper deshalb bemerkenswert, weil sie dem Komponisten reichliche Gelegenheit zur Einfügung selbständiger Instrumentalstücke gab.[2])

L'Olimpiade

Die Fortschritte, welche Jommelli's Entwicklung in diesen beiden verschollenen Opern gemacht hat, zeigt uns am besten die nun folgende Oper *„L'Olimpiade"* von 1761, die einzige, welche im Druck

---

[1]) So ist II 5 das Duett *Sommi Dei, se giusti siete* aus Ap. Zeno's *„Rivali generosi"* eingeschoben, II 14 erscheint die Arie *Fra tutte le pene* aus Metastasio's *„Zenobia"* (III 9).

[2]) Derartige Instrumentalsätze erwähnt das Textbuch in I 1, 13 *(una breve sinfonia)*, II 4 *(sinfonia d'istromenti militari)*, III 12.

Digitized by Google

erschienen ist[1]) und deshalb auch die weiteste Verbreitung gefunden hat. Sie leitet zugleich die letzte und reifste Periode seines Kunstschaffens ein. Auch diese Oper wurde durch einen den Herzog feiernden Prolog[2]) eingeleitet, dessen Musik aber nicht erhalten ist.

Die Oper selbst gehört zu den bedeutendsten dramatischen Schöpfungen Jommelli's. In formeller Hinsicht stellt sie den endgiltigen Abschlufs seines bisherigen Entwicklungsganges dar. Die Zeit der Aufnahme fremder Formenelemente ist vorüber; Jommelli glaubte nunmehr den Operntypus erreicht zu haben, der ihm als der vollendetste erschien. Er zog in dieser und den folgenden Opern gewissermafsen das Fazit aus der Summe seiner bisherigen künstlerischen Erfahrungen.

Was bereits *„Pelope“* und *„Enea“* angebahnt hatten, nämlich das Herausheben der einfachen dramatischen Grundmotive aus den zu Zeiten recht komplizierten Verwicklungen, wie sie der zeitgenössischen Librettistik geläufig waren — das tritt nunmehr in gesteigertem Mafse zu Tage und wurde denn auch von den Zeitgenossen als einer der Hauptvorzüge der Jommelli'schen Opernkomposition gewürdigt.[3]) Den weiteren Schritt zu tun und überhaupt an Stelle der Liebesintriguenstücke einfache dramatische Stoffe zu behandeln, mit andern Worten, sich den Prinzipien Gluck's anzuschliefsen, dazu hat Jommelli sich auch zur Zeit seiner höchsten Meisterschaft nicht entschliefsen können. So scharfe Kritik er im Einzelnen auch an den Dichtungen Metastasio's üben mochte, im Grofsen und Ganzen betrachtete er doch, gleich der Mehrzahl seiner Landsleute, den metastasianischen Operntypus nach wie vor als den richtigen Erben der antiken Tragödie, als die vollkommenste Art des Musikdramas. Es kam ihm allein darauf an, unter Aufbietung aller musikalischen Ausdrucksmittel, die ihm seine fortgeschrittene Kunst an die Hand gab, den in diesen Texten enthaltenen dramatischen Gehalt möglichst deutlich dem Hörer zum Bewufstsein zu bringen; auf diese Weise glaubte er von seinem Standpunkte aus dem Ideal des Renaissancekunstwerks vollkommen Genüge geleistet zu haben.

So hat er auch in diesen *„Olympischen Spielen“* in seiner Komposition den dem ganzen Drama zu Grunde liegenden Konflikt zwischen

---

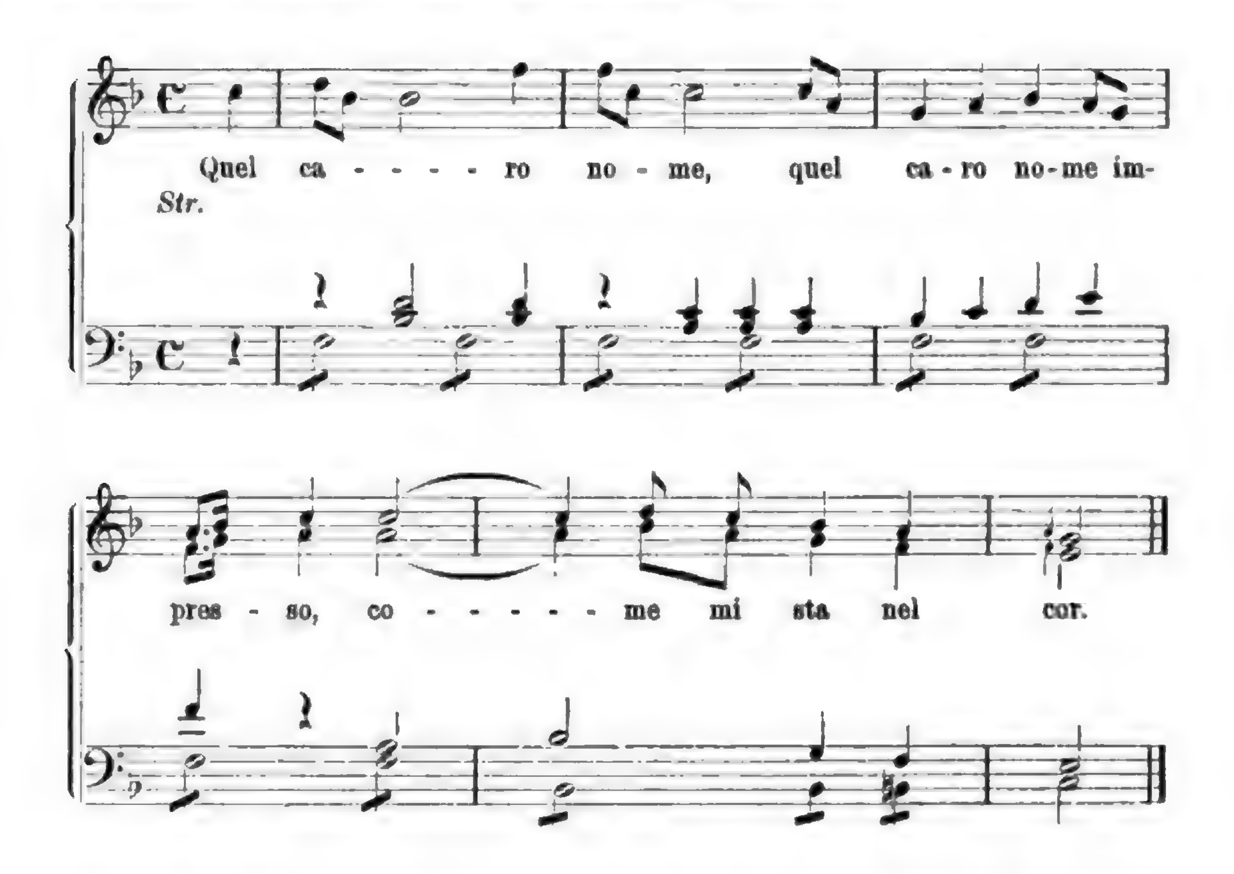
[1]) S. o. S. 2.

[2]) Vgl. Sittard II 93.

[3]) Heinse a. a. O. I 241 bemerkt: „Jommelli zeigt einen grofsen Kunstverstand und ein feines, richtiges Gefühl für Poesie, dafs er bei allen seinen Opern immer so das Wesentliche heraushebt.“ Vgl. I 304.

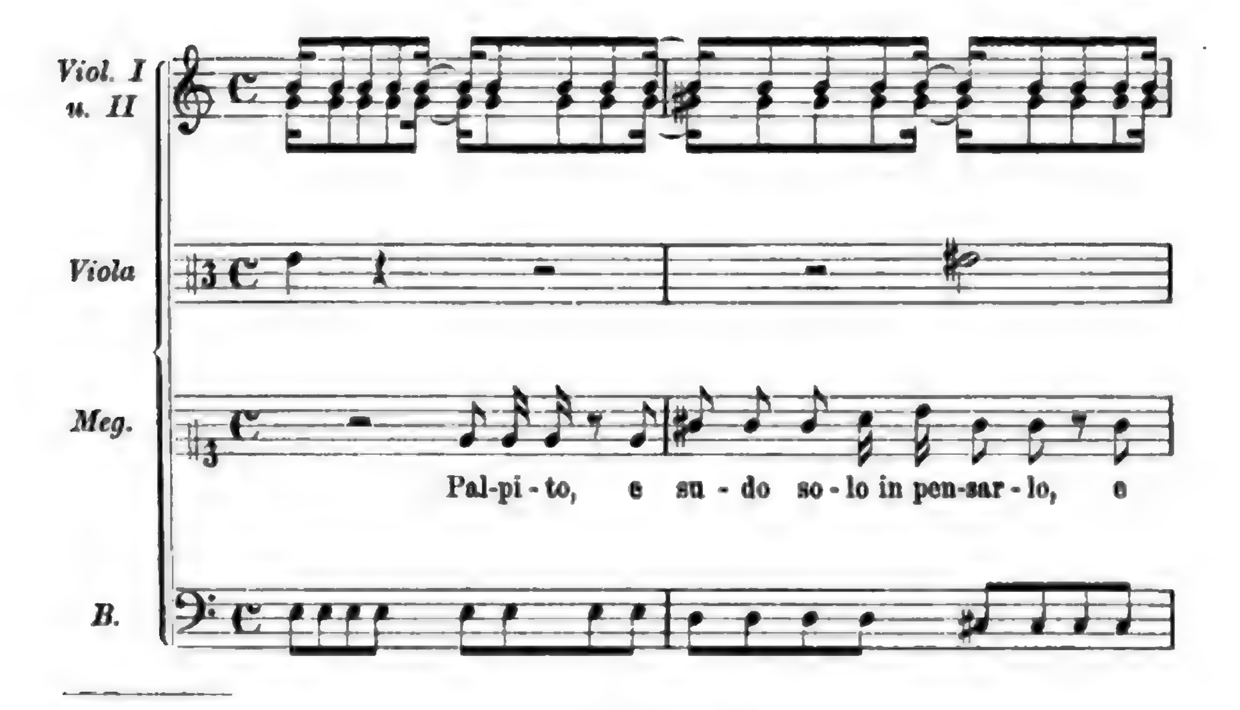
Digitized by Google

Freundschaft und Liebe ans Licht gezogen, der in der Dichtung von allerhand Beiwerk überwuchert wird.[1]) Die Hauptträger dieser psychologischen Entwicklung sind auch hier wieder die Solo- und in zweiter Linie die Ensemblegesänge. Den Chören dagegen, so sorgfältig und charakteristisch sie auch gestaltet sind, fällt nur die Aufgabe der Stimmungsmalerei zu, während sie von der aktiven Beteiligung an der Weiterführung der Handlung ausgeschlossen sind.

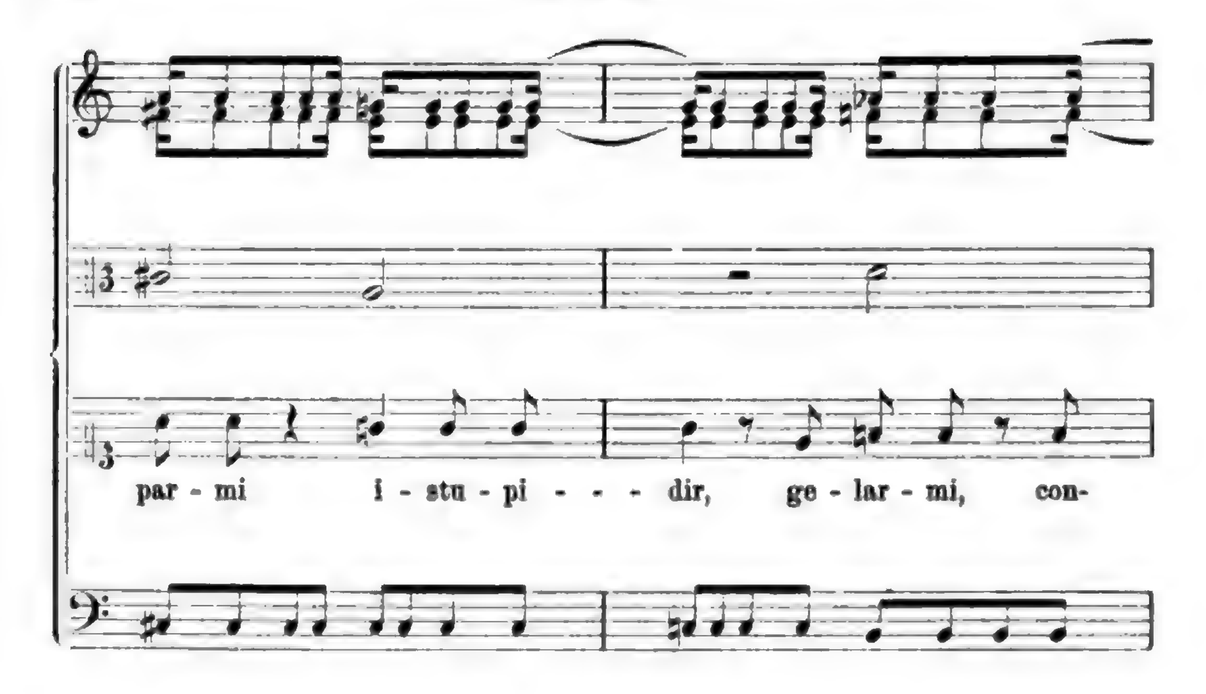
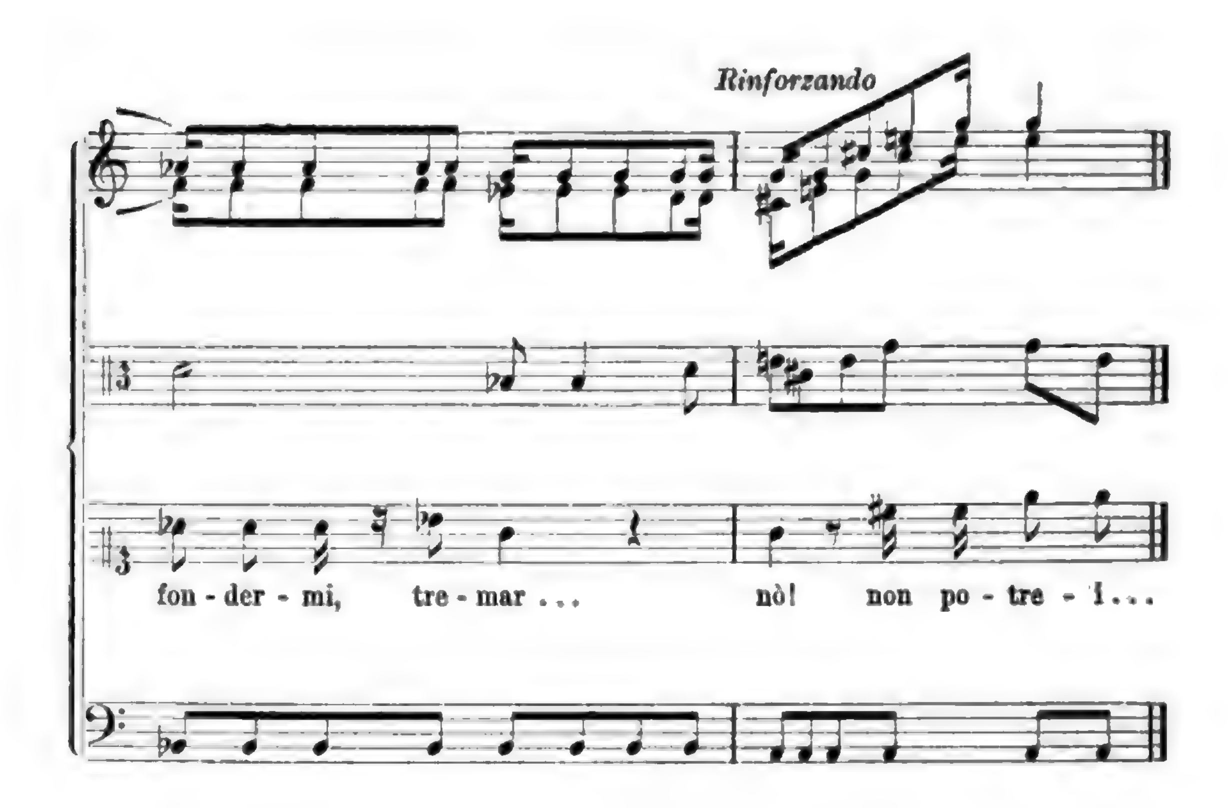
Der Schwerpunkt der Partitur ruht auf den Gesängen des Megacle und der Aristea; schon die erste Arie Megacle's *„Superbo di me stesso“* mit ihrer warm empfundenen Melodie:

zeigt uns den ahnungslosen Helden als den unerschütterlich treuen Freund, der zu jedem Opfer bereit ist. Bei seinem nächsten Solo-

[1]) Heinse a. a. O. 241 ff. hebt dies in seiner Besprechung dieser Oper richtig hervor und weist auch auf die dem Texte anhaftenden Mängel, vor allem auf die „armselige Figur“ des Licida in der Dichtung hin. Auch ihm schwebt übrigens noch deutlich das alte Renaissanceideal vor, wenn er bei I 9 bemerkt (S. 242): „so etwas konnte die griechische Musik nicht leisten.“

Digitized by Google

gesang — die Arie „*Mentre dormi*“ bei Metastasio I 8 hat Jommelli nicht komponiert — ist der Konflikt bereits in sein akutes Stadium getreten. Dieses Orchesterrezitativ (I 9), dem keine Arie folgt, bildet den Höhepunkt des 1. Aktes und zugleich ein wahres Meisterstück Jommelli's in dieser Gattung. Die Entscheidung in dem inneren Kampfe fällt schliefslich zu Gunsten der Freundschaft, seine allmähliche Durchführung bedeutet einen Triumph der deklamatorischen, wie der instrumentalen Kunst Jommelli's.[1]) Nach einem erregten Allegrosatz, in dem die in den Geigen herniedersausenden Blitzstrahlen eine Hauptrolle spielen, erringt schliefslich die Freundestreue in einem ruhig-wehmütigen Andante den Sieg.[2]) Aber unmittelbar darauf hat sie auch schon ihre erste schwere Probe zu bestehen. Megacle sieht von ferne die Geliebte nahen. Nur ein kurzes Beispiel aus dieser Szene:

[1]) Heinse bemerkt a. a. O. S. 241: „Diese Stelle ist klassisch bearbeitet; der Sieg der Freundschaft in der Seele über die Liebe. Das höchste Opfer wird ihr in einer heftig und zärtlich Geliebten gebracht. Jommelli schwingt hier recht die tragische Keule. In der Deklamation und Begleitung liegt eine erstaunliche Kraft der Darstellung: alle innern Gefühle des höchst leidenschaftlichen Menschen werden hörbar hervor in die Luft gezaubert, und da ist nichts von Schlendrian, nichts von dem weichlichen Neuern der Piccinni und Paesiello: Alles aus der höhern menschlichen Natur, wovon der Meister selbst war.“

[2]) Vgl. Heinse S. 242.

Digitized by Google



Auf die Zeichnung der gegensätzlichen Empfindungen im Schlufsduett des 1. Aktes hat Jommelli grofse Sorgfalt verwandt.[1]) Die

[1]) Heinse S. 242f.

Digitized by Google

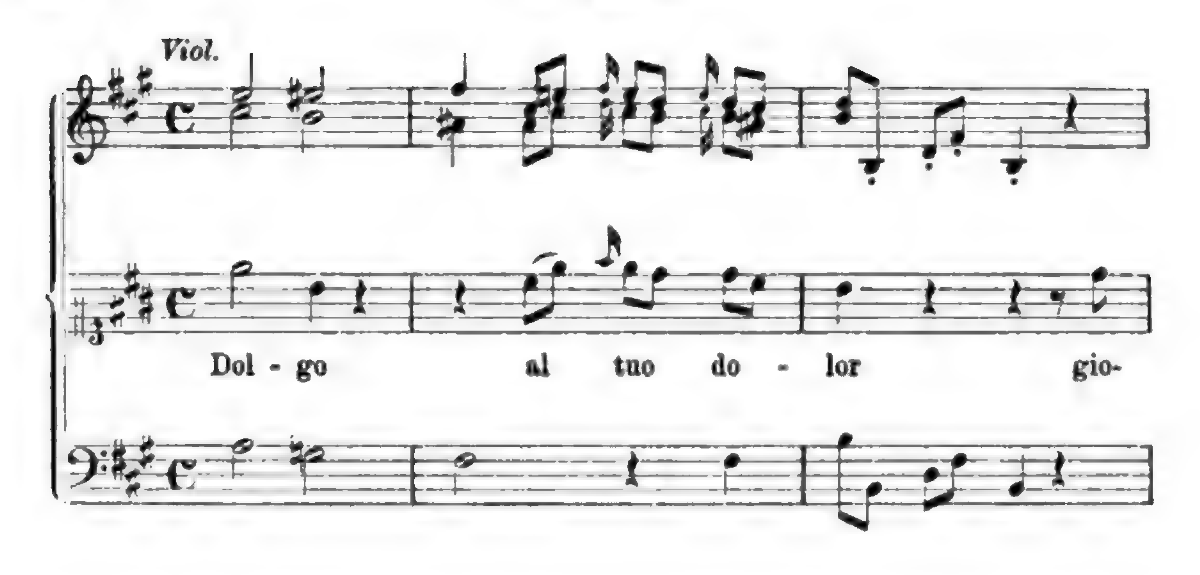
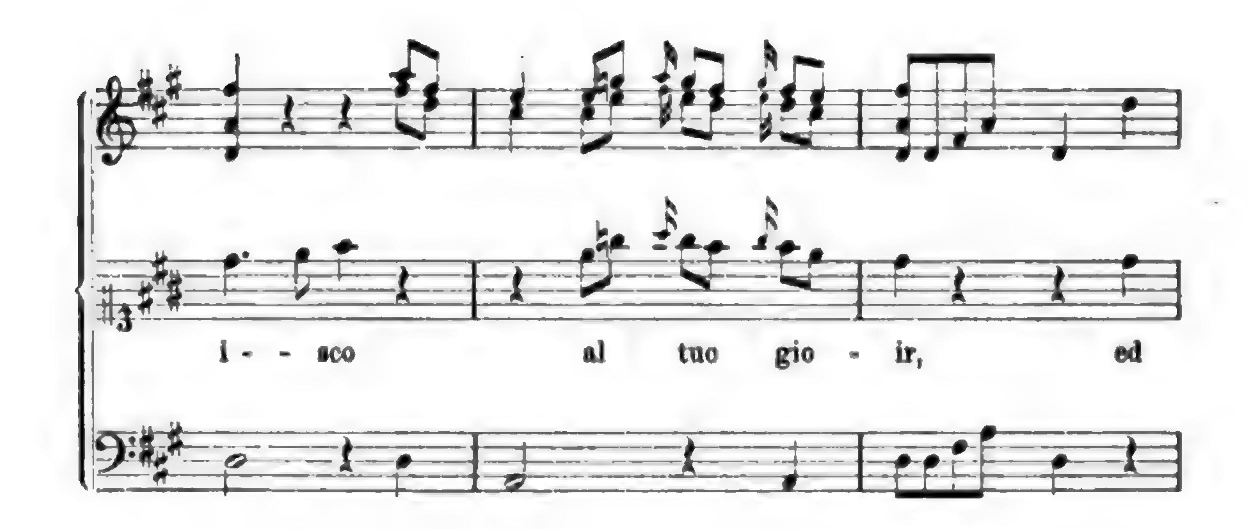
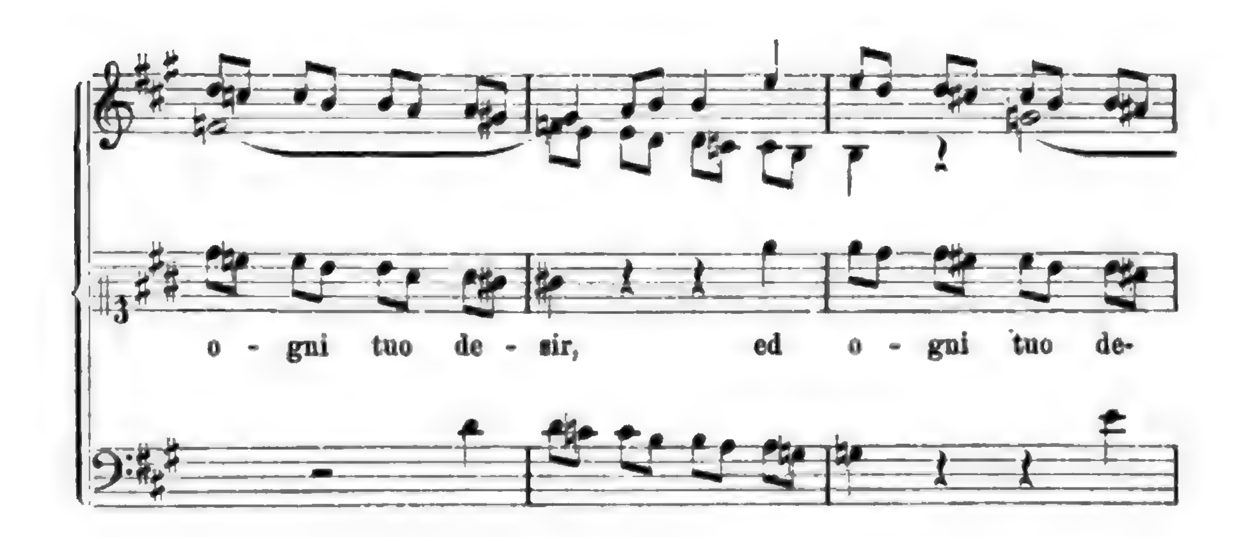
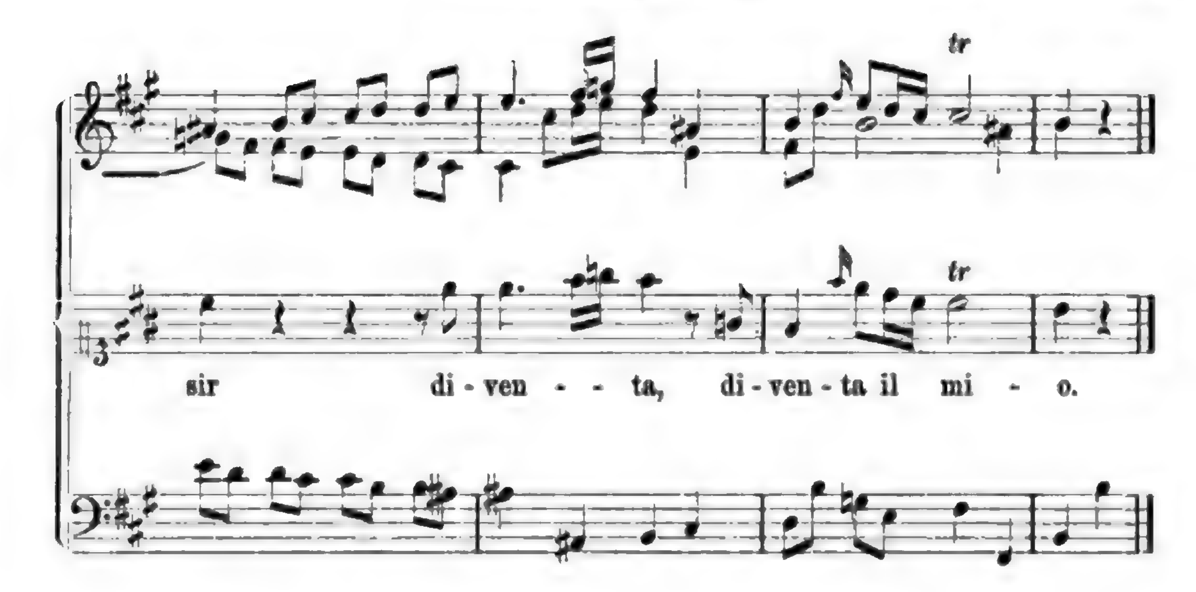
allmähliche Steigerung der Zärtlichkeit Aristea's und damit des seelischen Konflikts des Megacles verrät den geborenen Dramatiker; schliefslich gelangt das erregte Gefühl in dem stürmischen Allegro („*Chi mai provò*"), wiederum einem Kanon, zum Ausbruch, begleitet von Tremoli und starken dynamischen Accenten im Orchester.

Auch der 2. Akt kulminiert in einer grofsen Soloszene des Megacle, die an dramatischem Leben jener früheren nichts nachgiebt. Die Beziehung beider auf einander ist klar: der dort erstmals ausgesprochene Gedanke wird hier zur Tat. Wiederum taucht im Orchester die Synkopenbegleitung (s. vor. Beispiel) auf, im Übrigen aber ist Alles drängender, dramatisch zugespitzter geworden. Nicht weniger als siebenmal wird das Tempo gewechselt, kühne chromatische und enharmonische Schritte schildern den fliegenden Wechsel der Empfindungen in Megacle's Seele.[1]) Auch hier fehlt die Arie; erst im Beisein des Freundes kommt das zurückgedrängte Gefühl der Liebe in der berühmten Arie „*Se cerca, se dice*" zum Ausdruck, einem Stück, das zugleich typisch für Jommelli's Stuttgarter Arienkomposition ist. Die breiten Linien des Hauptthemas, die dazwischen gestreuten sinnenden Adagio-Takte, die Neigung zu kanonischer Führung von Orchester und Singstimme, endlich die im Hauptsatz nur diskret, im Mittelsatz aber reichlich angebrachten Tonmalereien des Orchesters — das Alles sind Züge, die wir einzeln oder in ihrer Gesamtheit von nun an in jeder Jommelli'schen Oper antreffen.

Der 3. Akt hat keine rezitativische Soloszene als Höhepunkt mehr, dagegen zwei mit sichtlicher Sorgfalt und Liebe bedachte Arien der Hauptpersonen, worin jede nochmals scharf ihre Empfindungen und Gedanken ausspricht: Aristea verharrt bei ihrer Liebe (III 2: „*Caro, son tua così*"), Megacle bei seiner Freundestreue (III 3: „*Lo seguitai felice*"). Aristea's Arie, die in der Singstimme mit dem emphatischen Ausruf „*Caro!*" mit drei ganzen Noten auf e^2 mit folgender Fermate einsetzt, gehört zu den besten der Oper.[2]) Man beachte nur einmal den H-moll-Mittelsatz mit seinem engen Anschlufs an das Dichterwort:

---

[1]) Heinse S. 244: „Das Ganze bildet sich stückweise auf diese Art in der Phantasie des Zuhörers. Die neuern Pariser Opernschreiber haben mehr Verschmelzung ausgefunden."

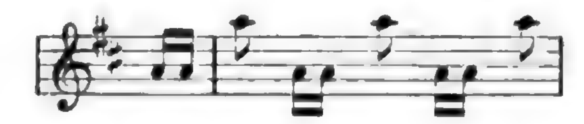
[2]) Heinse a. a. O. 244 sagt: „Eine Perle; solch ein schöner Gesang, und so schöne Begleitung mit den synkopierten Akkorden, und Alles neu; mit dem allgemeinen Text trefflich für ein Konzert."

Digitized by Google

Da haben wir dieselben harmonischen und kanonischen Finessen, die wir aus den früheren Arienmittelsätzen kennen, aber wie ist das Alles nunmehr in den Dienst des Textausdruckes getreten (vgl. den Gegensatz von Dur und Moll in den ersten sechs Takten)!

Weniger durch ihren Gehalt, als durch ihre instrumentale Einkleidung ragt Megacle's Arie hervor; der Hauptreiz dieses Stückes besteht in dem leichten imitatorischen Spiel zwischen Solooboe, Solohorn und Singstimme; besonders die tiefen Horntöne sind von grofser Wirkung. Erst der Mittelsatz in G-moll schlägt wieder ernstere Töne an.[1])

Der unglücklichen Figur des Licida vermochte auch der Komponist kein tieferes Interesse abzugewinnen. Nur in der Szene, wo er ebenfalls seine Freundestreue betont (II 14), erhebt sich auch seine Partie zu höherem dramatischem Ausdruck. Aber selbst dieses Accompagnato erreicht bei weitem nicht die Höhe der genannten Soloszenen. Trotz aller Prägnanz der Deklamation verfällt hier Jommelli in einen Fehler, der sich auch in den übrigen Opern da und dort bemerklich macht: er illustriert einzelne Worte (*rabbia, vendetta, tenerezza* u. s. w.) und versäumt darüber den einheitlichen Zug des Ganzen.[2]) In den Arien Licida's ruht der Schwerpunkt auf der Orchestermalerei. So zeichnet die Arie *„Gemo in un punto e fremo“* II 14 das Wüten der Furien mit kanonisch sich jagenden

[1]) Heinse 245.
[2]) Diesen Fehler rügt Heinse a. a. O. II 24 bei der Besprechung der *„Taurischen Iphigenie“*.

Zweiunddreifsigstelskalen, die dann bei der Erwähnung des *„freddo veleno"* Alecto's plötzlich zu halben Noten erstarren, die berühmte Arie *„Quel destrier, che all' albergo"* aber das Galoppieren des Pferdes in dem anapästischen Motiv der zweiten Violine:



Trotz der bewundernden Worte Heinse's ist nicht zu verkennen, dafs der hier entfaltete Glanz nur eine äufserliche Wirkung hervorbringt.[1])

Besser ist Argene weggekommen. Sie wird gleich mit einem Accompagnato eingeführt (I 7), einer Art von *Lamento,* wo namentlich der zweiten Geige wiederum die Zeichnung des Stimmungshintergrundes zufällt;[2]) die anschliefsende Arie gelangt freilich nicht über das Mafs des Konventionellen hinaus. Besser ist Argenes 2. Arie *„Che non mi disse un dì"* II 4 gelungen mit ihrer threnodischen Chromatik und ihren emphatisch deklamierten Ausrufen: *„poveri affetti!"* Am eigentümlichsten aber ist die Stimmung (des allmählichen Durchdrungenwerdens von der Gottheit) in ihrer 3. Arie *„Fiamma ignota nell' alma mi scende"* III 4 getroffen. Von dem feierlichen Grundcharakter hebt sich deutlich der Ausdruck sehnsüchtiger Hingabe ab, während das Orchester in der Figur:

das Bild der *fiamma* festhält, deren allmähliches Herabsteigen in die Seele übrigens auch noch durch eine absteigende Oktavenskala in der Singstimme versinnbildlicht wird. Der Mittelsatz bietet, dem Text entsprechend, das gewohnte Rüstzeug im Orchester auf.[3]) Von

[1]) I 239: „Diese Arie gehört unter die vortrefflichsten der pittoresken Musik; der Galopp des Pferdes herrscht durchaus in der Begleitung der zweiten Violine, und es ist in der Melodie und der gesamten Harmonie eine Pracht und ein Jubel, die bezaubern." Vgl. auch A. B. Marx, Gluck und die Oper I 90, Anm. 2.

[2]) Heinse I 240: „Das Rezitativ mit Begleitung ist voll Grazie und Fülle von Klang, und meisterhaft deklamiert."

[3]) Heinse I 245 nennt die Arie „ein Meisterstück von Schönheit und Leichtigkeit, eine rechte Arie für eine Prinzessin, die wenig Stimme hat und glänzen will.... Der Text und der Ton E-dur ist feierlich, und die Begleitung, selbst Melodie, vom höchsten Reiz."

Digitized by Google

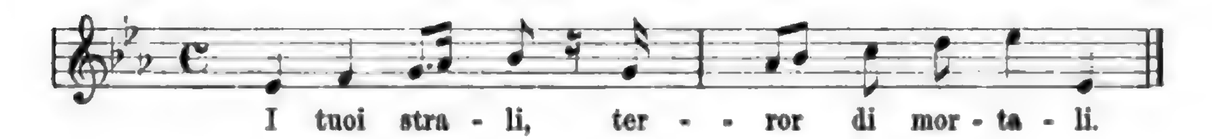
den Gesängen der übrigen Sekundarier wäre nur noch die Soloszene Clistene's mit der Arie *„Non so d' onde viene“* (III 6) anzuführen. Schon im Rezitativ herrscht die für solche ahnungsvollen Stimmungen zusammen mit dem langsamen Tempo bevorzugte Tonart Es-dur vor; in der Arie selbst tritt noch eine fein durchgeführte Sechzehntelbewegung in den 2. Geigen zur Schilderung des *„moto ignoto“* hinzu.

Bemerkenswert ist, dafs Jommelli III 7 am Schlufs ein Terzett: *„Dolce amico, ai giorni tuoi“*, offenbar von eigener Hand verfafst, in den Text Metastasio's eingefügt hat. Der Text zeigt uns die beiden Freunde nochmals auf dem Höhepunkt ihres Opfermutes, dazu Clistene als den Vollzieher des peinlichen Gerichts. Die Komposition (Allegro ₵ C-moll) beginnt in gewöhnlicher Weise mit dem Einsatz der drei Stimmen nacheinander. Aber bereits beim Eintritt Clistene's ändert sich das Bild im Orchester. Synkopen und bewegte Bässe tauchen auf, es folgen die beliebten kurzen, mit einander alternierenden Ausrufe und einige Takte Zusammensingen in Terzen. Aber bei den Worten *„Non resisto al fiero eccesso“* tritt wieder ein streng gearbeiteter dreistimmiger Kanon ein. Merkwürdig ist der Schlufs, der letzte Abschied der beiden Freunde: er vollzieht sich in abgebrochenen Akkorden auf der Dominante von C-moll, um dann unmittelbar in den folgenden Chor überzugehen. Das Ganze ist ein instruktives Beispiel für die nachhaltigen dramatischen Wirkungen, die Jommelli durch die Wiedereinführung der Mehrstimmigkeit in das musikalische Drama zu erzielen verstand.

Ebenso häufig, wie die Ensembles, erscheinen die Soloszenen mit Chor, wie wir sie bereits im *„Enea“* kennen lernten. Hierher gehört der Chor *„O care selve“* I 4, ein pastorales Stück im Rokokogeschmack mit reichlichen Koloraturen und ausgedehnten Bläsersoli.[1] Das vom Dichter und Komponisten als solches beabsichtigte Gegenstück dazu ist der Athletenchor II 6, der durch einen glänzenden Marsch eingeleitet wird. Jommelli hat daraus ein Charakterstück gemacht, das uns das ruppige Wesen dieser ungeschlachten Gesellen versinnbildlichen soll; er wandelt also hier ähnliche Pfade, wie später Gluck in *„Paris und Helena“*, beide angeregt durch die Kraftgestalten in Rameau's *„Castor und Pollux“*. Schon die Zusammensetzung dieses Chores ist ungewöhnlich: Alt, 2 Tenöre und Bafs. In dieser tiefen Stimmlage beginnt der Chor zunächst mit einem charakteristischen, unheimlichen Unisono. Auch die Melodie

[1] Vgl. Heinse I 240.

trägt einen ziemlich ungehobelten Charakter (abwärts geführter Leitton!): sie mündet schliefslich in die brutal hervorgestofsenen Rufe *„mai! mai!“* aus. Dazu das volle Orchester mit Pikkoloflöten und Bläsersoli — es ist ein Stück, das in seiner Originalität seiner Wirkung auf das Publikum sicher sein mufste und in den vor Stuttgart geschriebenen Opern absolut kein Analogon besitzt.

Der nächste Chorsatz; *„I tuoi strali“* III 6, der nach dem Terzett wiederholt und ebenfalls durch einen Instrumentalmarsch eingeleitet wird, ist dreistimmig: Alt und 2 Tenöre. Die Instrumentation ist dieselbe wie II 6, ebenso der unisone Einsatz, der hier das heifse Gebet eines ganzen Volkes um Hilfe zum Ausdruck bringt:

Auch in der Orchesterbehandlung dieser Oper zeigt sich Jommelli auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft. Dafs das tonmalerische Element eine beträchtliche Rolle spielt, haben uns mehrere Beispiele erwiesen, ebenso, dafs die Bläser mehr als früher zu diesem Zwecke verwandt werden. Auch die Celli emanzipieren sich gelegentlich von den Bässen, freilich nicht, um solistisch hervorzutreten, sondern lediglich wenn an besonders zarten Stellen die Verstärkung des Basses durch die Suboktave entbehrlich schien.

Bemerkenswert ist, dafs in der Arie der Aristea *„Grandi è ver son le tue pene“* II 3 erstmals 2 Cembali notiert sind, und zwar in Verbindung mit einer ganz eigenartigen Orchestration. Es konzertieren nämlich zwei Orchestergruppen miteinander: auf der einen Seite die erste Violine und das erste Cembalo, auf der andern Viol. II con sordini mit Viola und Cemb. II — man sieht, die alte Lust am Konzertieren wirkt bis in diese späte Zeit hinein nach. Selbständige Orchesterstücke enthält diese Oper aufser den genannten Märschen nicht und diese selbst bieten nichts Bemerkenswertes.

Die *Sinfonie* dieser Oper bewegt sich innerhalb des bereits geschilderten Typus; am gehaltvollsten ist der langsame Mittelsatz in D-moll, das Schlufspresto stellt sich mit seinen zahlreichen Wiederholungen einzelner Phrasen als ein wahres Musterbeispiel für die Verwendung des Echoeffektes dar.

Noverre *„L'Olimpiade“* ist aufserdem die erste Oper, die J. G. Noverre mit Tanzpantomimen versehen hat. Damit tritt ein neuer Faktor in

Digitized by Google

Jommelli's Opernkunst ein, den die bisherigen Darstellungen unberücksichtigt gelassen haben. Denn mag Jommelli sich auch jetzt nach wie vor von der Ballettkomposition fern gehalten haben, mit dem Eingreifen Noverre's dürfen wir diese Zwischenaktsballette nicht mehr als nebensächlich behandeln. Von nun an bilden sie vielmehr, nach den ausdrücklichen Intentionen ihres Autors, einen organischen Bestandteil des ganzen, an einem Abend zur Aufführung gelangenden Kunstwerkes. Eine genaue Angabe ihres Inhaltes wurde in die gedruckten Textbücher aufgenommen, und es ist als sicher anzunehmen, dafs der Inangriffnahme jeder neuen Schöpfung eine eingehende Besprechung zwischen Kapellmeister und Ballettmeister voranging.[1]) Für den Scharfblick des Herzogs aber ist es ein weiterer glänzender Beweis, dafs er hier zwei Künstler zusammenbrachte, deren dramatische Grundanschauungen sich in den Hauptpunkten durchaus deckten.

Was Noverre für die Geschichte der darstellenden Musik bedeutet, wäre einer eigenen Untersuchung wert. Deller's *„Orfeo"* ist ein schlagendes Beispiel dafür, wie weit Noverre auch das Talent kleinerer Geister zu beflügeln vermochte.[2]) Er hatte im Jahre 1760 seine Grundsätze in seinen *„Lettres sur la danse"* niedergelegt;[3]) in Stuttgart ging er daran, die hier ausgesprochenen Ideen, mit der ganzen Machtfülle seiner Stellung ausgerüstet, in die Wirklichkeit umzusetzen.

Die Grundsätze, die Noverre für die Tanzpantomime aufstellt, berühren sich eng mit denen, welche später Calsabigi und Gluck für die Oper verkündeten. Klar und deutlich spricht er es aus, dafs die Tanzpantomime für ihn nicht etwa ein unterhaltendes Tanz- und Musikstück, sondern ein Drama bedeute, dafs also die Reform der Gattung zu allererst bei der Wahl der Sujets und ihrer Behandlung einsetzen müsse. Diesen Grundsätzen entsprechen denn auch seine Werke. Die gewählten Fabeln sind durchweg bedeutend, ihre Ausführung geht allem Nebensächlichen streng aus dem Weg und hebt mit sicherem Griff den ethischen Kern des Ganzen heraus. Das sind keine stereotypen Reihen einzelner lose mit einander ver-

---

[1]) Hier wird das Ideal verwirklicht, das Planelli, Dell' opera in musica (Napoli 1772) im Auge hat, wenn er wünscht „che la composizione del ballo teatrale fosse addossata non al ballerino, ma al poeta assistito bensì dal primo" (p. 219).

[2]) Vgl. Kraufs-Abert a. a. O. 583ff.

[3]) Lyon 1760, vgl. auch Arteaga, Le rivoluzioni III 204, 227f. und Heinse, Hildegard von Hohenthal II 12ff.

Digitized by Google

bundenen Tanzstücke mehr, sondern getanzte kleine Dramen. Nicht selten werden dem dramatischen Ausdruck zuliebe die üblichen Tanzformen überhaupt beiseite gelassen; an ihre Stelle treten vollständig freie Bildungen, worin sich, ähnlich wie im Accompagnato der Oper, der Komponist lediglich der Entwicklung der dramatischen Handlung anzuschliefsen hat. Die Höllenfahrt des Orpheus in Deller's genanntem Ballett liefert ein interessantes Beispiel für eine solche vollständig frei gehaltene, programmatische Orchesterszene.

Mufste schon diese echt dramatische Ballettkunst der Sympathie Jommelli's sicher sein, so mufste der weitere Versuch Noverre's, die Ballette der Oper selbst organisch einzugliedern, sein Interesse in erhöhtem Mafse in Anspruch nehmen. Betrachtete Noverre einmal seine Schöpfungen als Kunstwerke von selbständigem dramatischem Werte, so war es nur konsequent, wenn er für sie dasselbe Interesse in Anspruch nahm, wie Jommelli für seine Opern. Ja er war der festen Überzeugung, dafs beide Kunstgattungen einander aufs Glücklichste ergänzten und die Wirkung der einen durch die andere erheblich gesteigert werden könnte, falls sie nur durch ein gemeinsames ideelles Band verknüpft würden.[1])

Wie sich Noverre diese ideelle Verbindung von Ballett und musikalischem Drama dachte, zeigen die Tänze zu Jommelli's *„Olimpiade“*. Die *„Capricci di Galatea“*,[2]) welche den ersten Zwischenakt ausfüllen, knüpfen zunächst an die pastorale Stimmung an, welche einen grofsen Teil des vorhergehenden Opernaktes beherrscht. Auch hier handelt es sich, wie in der Oper, um zwei liebende Paare, welche durch die Verhältnisse zu ihrem Schmerze gezwungen sind, ihre Rollen zu vertauschen und beständig zwischen widerstreitenden Stimmungen hin- und hergeschleudert werden.[3]) Nur hält sich in der Pantomime das Alles innerhalb der Sphäre des Anmutig-Heiteren, wie sich denn auch am Schlusse Alles in Wohlgefallen auflöst. Man sieht, es kam Noverre auf einen wirksamen Kontrast an. Dort die Tragödie, die soeben ihren Knoten geschürzt hat, hier das Schäferspiel, das mit denselben Motiven ein anmutig-kapriziöses Spiel treibt.

---

[1]) Das hat auch Planelli, Dell' opera in musica p. 216 im Auge. Auch ihm erscheint die Verquickung ernster Opern mit komischen Tänzen absurd; statt dessen verlangt er einen organischen Zusammenhang beider Gattungen.

[2]) Vgl. dazu Lettres sur la danse p. 402 ff.

[3]) Lettres sur la danse p. 404: „Ces transitions soudaines, ces mouvements divers, cette alternative continuelle de tendresse et d'indifférence, de douleur et de plaisir, de sensibilité et de froideur, ont été le sujet d'une foule de tableaux qui tous ont paru également intéressants et d'un goût veritable neuf.“

Digitized by Google

Nach dem 2. Akt aber, als das Liebesglück Megacle's und Aristea's durch die standhafte Freundestreue Megacle's in Trümmer geschlagen ist, schlägt auch der Tanzpoet tragische Töne an. In seinem „*Rinaldo ed Armida*" behandelt er denselben Konflikt zwischen männlichem Ehrgefühl und weiblicher Liebe, der schliefslich zur Vernichtung des Weibes führt, und steigert dadurch den Eindruck des Opernaktes in bedeutendem Grade. Die Einfügung dieses Ballettes an dieser Stelle beweist deutlich, dafs Komponist und Ballettmeister zusammen nach einem bestimmten Plane gearbeitet haben. Nicht minder fein durchdacht ist der Plan, die ganze Oper mit der Pantomime „*Admeto ed Alceste*" zu schliefsen. Ihr Grundmotiv ist die Verherrlichung der Gattentreue, also dasselbe, das auch Jommelli in den Brennpunkt seiner Komposition gestellt hat. So benützte der Opernkomponist die Unterstützung seines genialen Ballettmeisters, um durch dessen Arbeit am Schlusse dem Publikum nochmals seine eigene Auffassung von der seiner Fabel zu Grunde liegenden ethischen Idee nachdrücklich zum Bewufstsein zu bringen. Noverre selbst aber verfolgte noch den offenkundigen Nebenzweck, die beiden letzten Ballette unter sich in einen engeren Zusammenhang zu bringen. Er behandelt hier, wie später Gluck in seinen Opern, dasselbe Problem von zwei Seiten; in der „*Armida*" reifst die Liebe des Weibes, ins Dämonische gesteigert, die Heldin ins Verderben, in der „*Alceste*" aber wird sie in ihrer edelsten und reinsten Form zur Überwinderin des Todes.

Dieses eine Beispiel möge zeigen, was Noverre's Mitarbeit für Jommelli's Opernkunst bedeutete, wenn er selbst auch keine Note für Noverre geschrieben hat. Analoge Beziehungen zwischen Oper und Ballett wird man auch in den folgenden Schöpfungen ohne Schwierigkeit herausfinden. Jetzt erst begreifen wir den Enthusiasmus eines Schubart über die Herrlichkeiten dieses Gesamtkunstwerkes.[1]) Dafs aber auch über den Kompositionen dieser Ballette Jommelli's Geist waltete, das lehren uns die erhaltenen Ballette von Deller, der unter der Anleitung jener beiden Meister zum Teil wirklich Aufsergewöhnliches leistete, wie z. B. in der erwähnten Trennungsszene des „*Orfeo*", und von Noverre selbst rückhaltsloseste Anerkennung empfing.[2])

---

[1]) Schubart, Ges. Schr. I 92.

[2]) Schubart, Ges. Schr. V 158f.: „Noverre selbst gestand, niemals einen besseren Dolmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen zu haben, als Dellern. Das grofse tragische Ballett *Orpheus* ist reich an grofsen, schauervollen, himmlisch schönen und hinreifsenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delikatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Übergängen, reiche

Digitized by Google

Didone abbandonata

Die nächste Neuschöpfung für die Stuttgarter Bühne, *„Didone abbandonata“* (1763) — es ist die dritte Komposition desselben Stoffes — ist nur uns bis zur 4. Szene des 2. Aktes erhalten. Aber ein Vergleich des Erhaltenen mit den früheren Bearbeitungen genügt, um die grofsen Fortschritte Jommelli's nach der Seite des dramatischen Ausdrucks hin darzulegen.

Die Stuttgarter Bearbeitung charakterisiert sich zunächst durch verschiedene, zum Teil einschneidende Textänderungen. Es handelt sich dabei weniger um die Einfügung fremder, nicht im Text befindlicher Arien,[1]) sondern um die Neugestaltung ganzer Szenen, die aller Wahrscheinlichkeit nach wiederum Jommelli's eigenstes Werk ist.[2]) So schliefst er den ersten Akt von *„Di Giove il cenno“* (I 12 bei Met.) an mit einem ausgedehnten Accompagnato ab, das zum Schlusse in ein grofses Duett der beiden Hauptpersonen Dido und Aeneas *„Non ha ragione ingrato“* ausmündet. Ähnlich wurde der Schlufs des 2. Aktes umgeformt: nach einem langen Orchesterrezitativ von *„Già vedi Enea che fra nemici“* (II 11 bei Met.) erscheint ein Terzett zwischen Dido, Aeneas und Jarbas, dem Heinse das höchste Lob spendet.[3]) Jommelli's Absicht ist klar: er strebte über den Dichter hinaus zu einer wahrhaft dramatischen Entwicklung der Handlung und suchte sein Ziel wiederum dadurch zu erreichen, dafs er die eigentlich treibenden psychologischen Kräfte des Ganzen, die hoffnungslose Liebe der Dido zu Aeneas und den alle zarten Rücksichten durchbrechenden Ehrgeiz dieser Helden in seiner Musik in den Vordergrund rückt. Bei Metastasio — und in Jommelli's eigenen früheren Bearbeitungen — war Dido durchaus die Hauptheldin und Aeneas eine ziemlich problematische Figur gewesen, deren am Schlufs entwickelte Energie sich nie recht mit der anfangs zur Schau getragenen Weichlichkeit zusammenreimen wollte. Eben diesen heroischen Zug

---

rhythmische Abwechslung — mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor.“

[1]) So ist die Arie des Araspe *„D'atre nubi è il ciel ravvolto“* aus Metastasio's *„Natal di Giove“* Sz. 5 übernommen.

[2]) Vgl. Heinse a. a. O. I 261.

[3]) A. a. O. 262: „Die Gelegenheit zu einem Terzett und hohem Kampf verschiedener Leidenschaften ist erwünscht und recht lyrisch; so etwas ist ein ganz eigentümlicher Stoff für die Musik. Die komische Oper hat sich glücklich zu solchen Szenen allein in ihren Finalen angemafst. Dido hofft wieder bei dem Schmerz der Eifersucht im Äneas; und Jarbas wird rasend über den ausgelassenen Spott. Jommelli's Musik dazu ist ein Meisterstück.“

Digitized by Google

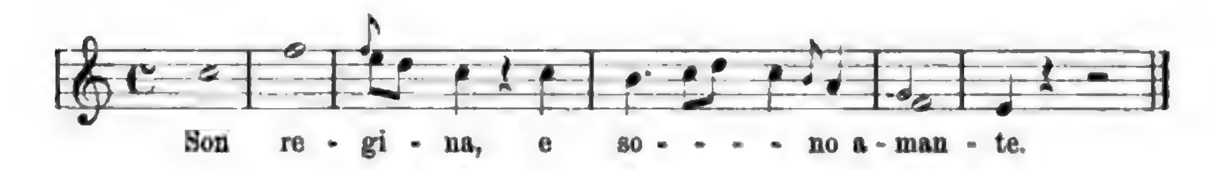
hat Jommelli in dieser Bearbeitung ans Licht gezogen. Aeneas ist hier nicht mehr blofs Liebhaber, sondern der kraftvolle Held, der unerschütterlich dem Rufe des Schicksals zu neuem Ruhme folgt, und damit die zweite Hauptfigur der Oper neben Dido. Darauf zielen alle Änderungen des Textes ab, von denen wir leider nur den Schlufs des ersten Aktes musikalisch kontrollieren können. Wiederum führt uns hier der Komponist auf einen Höhepunkt der Situation, der für das Folgende von entscheidender Bedeutung ist. Die Bewunderung Heinse's[1]) ist durchaus erklärlich, denn diese lange Accompagnatoszene gehört dramatisch zum Wirksamsten und musikalisch zum Interessantesten, was wir von Jommelli besitzen. Eine bedeutende Vertiefung des Orchesterstils in solchen Szenen besteht darin, dafs die alte Methode, ein Motiv der ganzen Szene zu Grunde zu legen, beibehalten, aber mit der seither errungenen Orchesterpolyphonie verquickt wird, sodafs das einzelne Motiv jetzt auch kontrapunktisch, nicht mehr allein motivisch abgewandelt wird; namentlich die Kanonik ist auch hier ein sehr beliebtes Ausdrucksmittel. Die ungewöhnliche dramatische Situation ruft hier auch eine ungewöhnliche Behandlung der Harmonik ins Leben; der hochpathetischen Deklamation folgt das Orchester an den Stellen der Erregung mit mächtig vorwärts drängenden, zum Teil überaus kühnen modulatorischen Schritten. Das folgende Duett (G-moll ₵, Andante affettuoso) schliefst sich mit seinem chromatischen Wesen und seinen zahlreichen Wechselnoten eng an die Stimmung des Vorhergehenden an; wie in der zuletzt besprochenen Oper vereinigen sich auch hier die beiden Singstimmen zu einem leidenschaftlichen, streng kanonisch geführten Satz. Das dramatische Gegenstück dazu war offenbar der Schlufs des zweiten Aktes. Hier macht Dido den letzten Versuch, Aeneas durch Eifersucht zu fesseln; er wird vorbereitet durch II 4, wo Dido's Liebe zu Aeneas nochmals hoch auf-

---

[1]) I 259 f.: „Das lange Rezitativ mit Begleitung und das Duett beim Schlusse des ersten Akts gehören unter Jommelli's Vortrefflichstes; besonders sind im Rezitative die stärksten Züge von Genie ... Diese Szene ist wieder gerade der Kern vom Ganzen, auch das Beste in der Poesie, dem Virgil nachgeahmt, das Heifse der ersten Trennung und das Heftige. Göttlicher Verstand herrscht durchaus; die Charaktere sind in der Musik vortrefflich gehalten. Der Inhalt ist ungefähr derselbe wie bei der Armida, doch alles anders. Welch ein Reichtum! Dido ist nur nicht so jugendlich feurig, reizend und buhlerisch, doch hat Metastasio sie von der römischen Würde sehr italienisiert, und Jommelli bringt erst die wahre Darstellung hinein."

lodert — wiederum ein langer ausdrucksvoller Orchesterdialog, gefolgt von der gemütvollen, innigen Arie Dido's *„Ah non lasciarmi“* (G-dur $^2/_4$ Andante affettuoso).

Dafs Jommelli in Aeneas' Charakteristik vor Allem das Heldenhafte hervorgehoben wissen wollte, deutet er schon in der ersten Szene dadurch an, dafs er seine Erzählung von der Traumerscheinung seines Vaters Anchises, der ihn zum Aufbruch nach Italien mahnt, mit einem jener feierlichen Es-dur-Adagio-Sätze ausstattet, die er stets zur Hervorhebung von ganz besonders wichtigen Stellen zu verwenden pflegt. Es folgt ein lebhaft erregter Tempowechsel, dann verschwindet zugleich mit der Traumgestalt auch das Accompagnato. Aber sobald Dido in der nächsten Szene lebhafter in Aeneas dringt, erscheint das Orchester wiederum auf dem Plan. Heroisch ist fernerhin auch der Grundcharakter von Aeneas' Arie *„Quando saprai chi sono“* I 10 mit ihren wirkungsvollen Generalpausen.[1]) Gewissermafsen das Seitenstück dazu bildet Dido's Arie *„Sono regina e sono amante“* I 5 mit ihrem für den Ausdruck derartiger Empfindungen des Stolzes typischen Hauptmotiv:



und ihrer durchgehenden charakteristischen Begleitungsfigur in der zweiten Geige (vgl. die Licida-Arie in *„L'Olimpiade“*), die „das Erzürnte, Gereizte im Herzen“ anzeigen soll.[2])

Von den übrigen Figuren der Oper ist zunächst Jarbas zu erwähnen, vor Allem deshalb, weil er Züge aufweist, die ganz entschieden auf die komische Oper hindeuten. Der Hauptsächlichste davon ist die Neigung, bis zur Karikatur zu übertreiben. Schon einmal hatte Jommelli eine solche Annäherung an das Buffomäfsige versucht: in der musikalischen Zeichnung Vulkan's und seiner Cyklopen,[3]) freilich hier in Anlehnung an eine Tradition, die bis tief in die venezianische Zeit

---

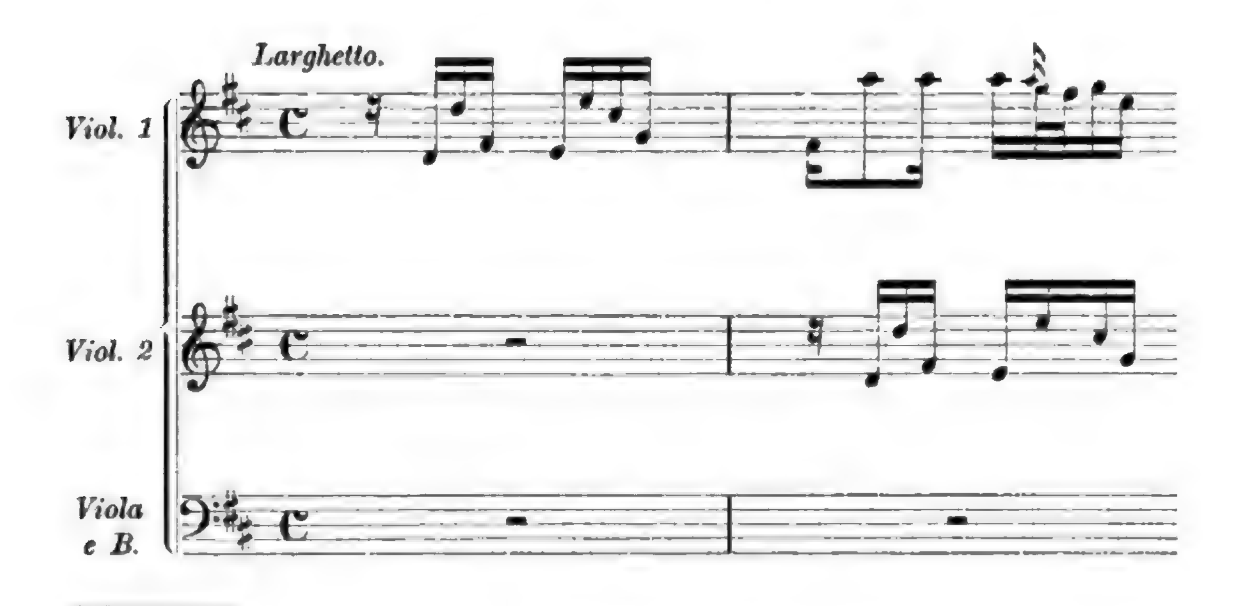
[1]) Heinse I 259: „Eine ganz eigene Art von heroischem Accent. Edler Zorn und Spott, Muster einer Heldenarie ... Jommelli steigt in dieser Arie weit über den Dichter“.

[2]) Ebd.: „Die Melodie hat echten königlichen Charakter“.

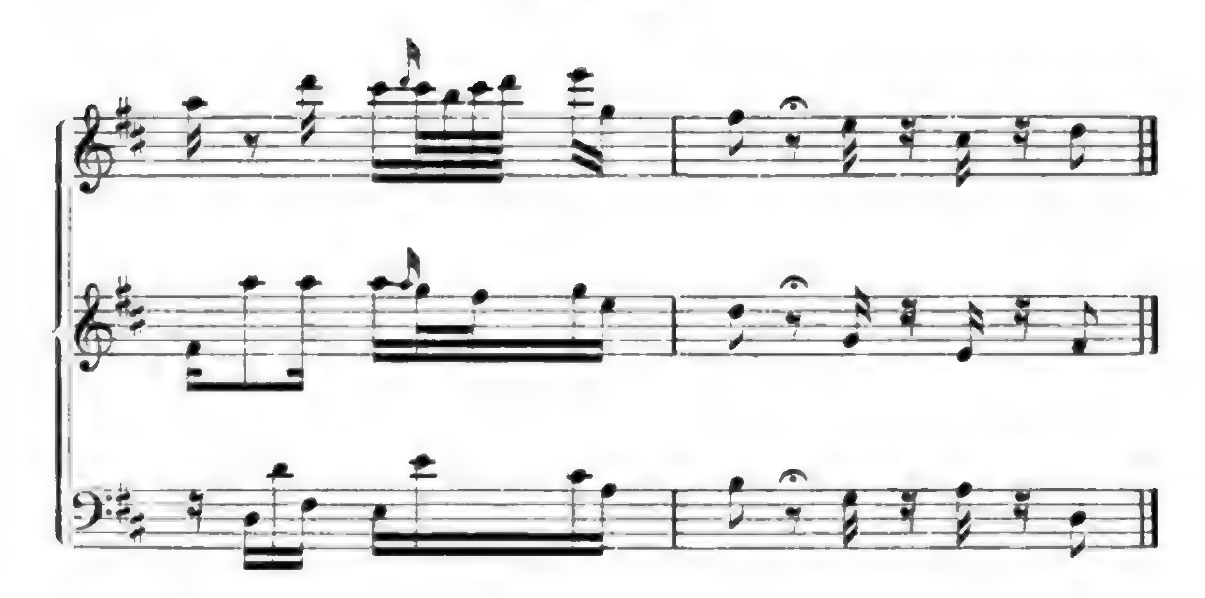
[3]) S. o. S. 286.

Digitized by Google

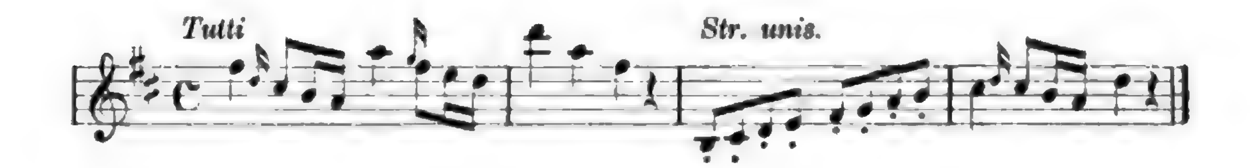
der Oper hinaufreichte. In der Gestalt dieses wilden Barbarenfürsten aber scheinen sich verschiedene Vorbilder zu kreuzen. Das nächstliegende darunter war wohl der wilde Rusteno in Hasse's *„Soliman“* von 1753, aber der starke Zusatz von Bramarbastum, der diesen Jarbas und noch mehr seinen Nachfolger Orcanes im *„Fetonte“* kennzeichnet, ist dem Hasse'schen Helden fremd und allein in der Sphäre der dem italienischen Publikum seit Alters vertrauten *milites gloriosi* zu Hause. Die Arie des Jarbas *„Son qual fiume che gonfio d'umori“* (G-dur 𝄵 Allegro)[1]) mit ihrem glänzenden orchestralen Gewand, ihren mächtigen Crescendi, ihren häufigen Wiederholungen einer und derselben Phrase streift schon hart die Grenze der Karikatur und noch mehr scheint dies bei dem Anteil des Jarbas am Schlufsterzett des 2. Aktes der Fall gewesen zu sein, wofern wir den Worten Heinse's[2]) Glauben schenken dürfen.

Die von den Sekundariern erhaltenen Gesänge sind Durchschnittsmusik mit Ausnahme derer des Araspe, der I 8 sogar ein recht kompliziertes Accompagnato besitzt. Auch hier spielt der kontrapunktische Stil im Orchester eine grofse Rolle; Araspe's Apostrophe an die *bella virtù* z. B. wird durch folgende Partie eingeleitet:

[1]) Sie ist späterhin in den *„Fetonte“* übernommen und III 5 dem Orcane übertragen worden.

[2]) I 262: „Jarbas macht freilich den Schlufs fast zu einem komischen Finale.“

Digitized by Google

Die Anrufung der Tugend selbst aber vollzieht sich in einem regelrechten Fugato, das in den früheren Opern kein Seitenstück besitzt und augenscheinlich hier in bestimmt charakterisierender Weise auftritt. Die folgende Arie *„Se dalle stelle"* [1]) ist ein lehrreiches Beispiel für den Geschmack, mit dem sich Jommelli vermittelst geistvoller Einzelzüge aus der Affäre zu ziehen verstand, wenn er aus der Situation selbst keine wirklich dramatische Anregung zu schöpfen vermochte. Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Arie des Araspe *„D'atre nubi"* (II 2), in der namentlich der Übergang von Moll nach Dur, verbunden mit dem Eintritt der Solooboe zur Bezeichnung des blinkenden Hoffnungssternes von schöner Wirkung ist. [2])

Die Sinfonie überragt inhaltlich ihre Vorgängerin. Hier das Hauptthema ihres Allegros:



Das Andante (D-moll $^3/_4$), wie gewöhnlich nur vom Saitenorchester ausgeführt, baut sich auf folgendem Motiv auf:

[1]) Veröffentlicht bei Kraufs-Abert im Anhang Nr. 1.
[2]) Heinse I 261.

Der letzte Satz, eine der seltenen, im geraden ($^{2}/_{4}$) Takte stehenden Ausnahmen, ist, wie die übrigen, durch Echoeffekte und durch zahlreiche Bläsersoli ausgezeichnet. Das Merkwürdigste daran aber ist der Schlufs, der in einem Orgelpunkt auf der Tonika *piano* verhallt. Diese Sinfonie trägt also erstmals einen programmatischen Zug, der den früheren, wenn man nicht zu gewaltsamen und unverbindlichen Ausdeutungen greifen will,[1] durchaus fremd ist. Die Absicht Jommelli's ist klar: er will von dem glänzenden Wesen der Sinfonie überleiten zur ersten Szene mit ihrer Traumvision, eine Methode, deren z. B. auch Quantz[2] und Scheibe[3] Erwähnung tun, Quantz freilich mit dem Bemerken, dafs dies bei den Italienern eine grofse Ausnahme sei.

Demofoonte Im Jahr 1764 griff Jommelli wiederum auf einen bereits früher[4] von ihm behandelten Opernstoff zurück, nämlich den „*Demofoonte*“ von Metastasio. Seine Vorliebe für dieses Süjet beweist nur, dafs ihm die Librettistik Metastasio's trotz aller Kritik, die er ihr entgegenbrachte, doch im Prinzip als die vollendetste Art der musikalischen Dramatik erschien. Verdankt doch gerade der Text des „*Demofoonte*“ seine ungeheure Beliebtheit bei den Komponisten dem Umstand, dafs er die Eigentümlichkeiten der metastasianischen Operndichtung mit am reinsten offenbart: den Reichtum an Intriguen und ihre ebenso unwahrscheinliche, als abrupte Lösung, wie die uns krafs erscheinende Übertreibung in der Charakteristik der Personen und endlich die Fülle von Sentenzen, die namentlich Timante in den Mund gelegt ist.

Jommelli ging diesmal an seinen Stoff heran, wie er an die neue „*Didone*“ herangetreten war: er suchte auch hier durch das Intriguengewirr hindurch die dem Ganzen zu Grunde liegenden ethischen Motive herauszuarbeiten. Das war freilich bei der „*Didone*“

---

[1]) Schubart übertreibt, wenn er (Ges. Schr. I 93) von den Sinfonien Jommelli's behauptet, sie seien „nicht selten Embryonen gewesen, in welche die ganze Oper eingewickelt war“. Dies trifft vielmehr nur auf eine Minderzahl zu.

[2]) Versuch einer Anweisung u. s. w. (1780) XVIII 24 und 43.

[3]) Krit. Musikus (1745), 66. Vgl. auch Planelli a. a. O. p. 136.

[4]) S. o. S. 47.

Digitized by Google

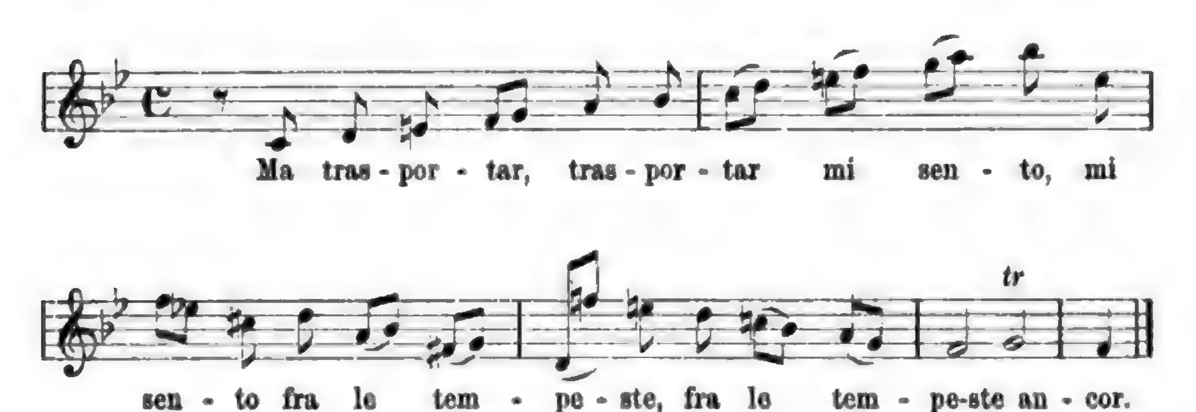
weit einfacher als hier, wo die den Knoten schürzenden Fäden weit zahlreicher und weit verwickelter sind. Zwei Wege der Lösung standen ihm offen: entweder er stellte, wie Metastasio es wollte und er selbst es vormals getan hatte, den Titelhelden in die Mitte der Oper und entwickelte seinen Charakter durch die drei Akte hindurch. Oder aber er rückte Demofoonte selbst in den Hintergrund und griff dasjenige Motiv auf, das den Gang der Handlung alle drei Akte hindurch beherrscht, nämlich die Gattentreue Timante's und Dircea's. Es ist bezeichnend für Jommelli, dafs er diesen Weg eingeschlagen und diesmal statt eines Demofoonte eigentlich ein Timante-Drama geschrieben hat. Timante und seine Gemahlin Dircea sind in seiner Partitur mit einer Sorgfalt bedacht, hinter der sämtliche übrigen Personen mehr oder minder zurücktreten. Ihnen zu Liebe hat er die Seccopartien in einer Weise zurückgedrängt, wie in keiner zweiten Oper, ihnen zu Liebe aber auch den Schlufs des 1. Aktes, wie bei der *„Didone"*, zu einem hochdramatischen Terzett umgearbeitet, woran sich aufser dem Abschied nehmenden Liebespaare auch noch Matusio beteiligt. Auch hier spitzt also Jommelli die ganze Spannung auf einen Höhepunkt zu und löst sie dann in einem den Akt beschliefsenden leidenschaftlichen Ensemblesatz, der an dramatischer Wucht den matten und geschwätzigen Aktschlufs bei Metastasio weit übertrifft.

Noch mehr aber, als in diesen Modifikationen der Dichtung treten Jommelli's dramatische Intentionen in der Behandlung der Accompagnatoszenen hervor. Hinsichtlich der Anzahl dieser Soloszenen steht der *„Demofoonte"* unter allen Opern Jommelli's mit in erster Reihe. Namentlich sein 2. Akt ist ein Unikum, insofern hier das Secco überhaupt nur noch in 2 Szenen zu Worte kommt. Ein kleiner Schritt weiter, und Jommelli wäre, rein technisch betrachtet, auf dem Standpunkt von Gluck's Reformopern angelangt gewesen.

Die Verteilung dieser Soloszenen über die Oper hin ist höchst charakteristisch. Acht von elf im Ganzen sind dem Timante, sei es allein oder in Verbindung mit anderen Personen, zugeteilt. Sie geleiten ihn seine ganze Leidensbahn hindurch, sei es dafs sie uns einen Einblick in seine Seele nach wichtigen Wendungen seines Geschickes offenbaren oder diese Wendungen selbst wiederspiegeln.

Bezeichnend ist übrigens, dafs der erste Akt, worin die Nebenfiguren Cherinto und Creusa dem Interesse an dem liebenden Gattenpaar noch die Wage halten, auch musikalisch bis auf das Schlufsterzett der schwächste ist. Immerhin aber zeigen sich die

Digitized by Google

dramatischen Intentionen Jommelli's bereits hier in der mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Arie der Dircea *„In te sperai“* (I 2, A-Dur 2/4 Andantino effettuoso) und der Soloszene des Timante *„Ma che vi fece“* (I 5). Jene Arie ist wegen der solistischen Verwendung der Celli und namentlich wegen der streng motivischen Verarbeitung des Hauptthemas und der kühnen Trugschlüsse bemerkenswert. Das sind alles Züge, die den späteren Beurteilern (und zwar nicht allein Mozart, sondern auch Heinse)[1] zu hausbacken und zu gelehrt erschienen; in Mozart's seriösen Jugendopern wird man freilich eine solche Themenbehandlung vergeblich suchen. In dieselbe Kategorie gehört die sorgfältige Behandlung der Mittelstimmen in Timantes Arie *„Sperai vicino il lido“* I 5 (B-Dur ₵ Allegro), doch ist hier auch die Melodik von grofser Ausdruckskraft, vgl. die folgende Stelle:

Auch das vorhergehende Accompagnato entwickelt in Deklamation und Orchestersatz ein reiches dramatisches Leben.

Ihre volle Höhe erreicht aber die dramatische Leidenschaft erst im Schlufsterzett dieses Aktes, das, mit Dircea's Worten *„Padre perdona“* nach Metastasio beginnend, bald in eine vollständig neue Dichtung übergeht. Timante und Matusio wollen Dircea trösten und erklären sich unter bittern Anklagen gegen die Götter bereit, mit ihr zu sterben (G-Moll ₵ Andante). Das Orchester, vor Allem die zweite Violine mit ihrem charakteristischen Sechzehntelmotiv, nimmt hervorragenden Anteil an dem Ausdruck der allgemeinen Verzweiflung.

---

[1]) I 352 (vom neapolitanischen *„Demofoonte“*): „Es ist ein netter, aber meistens zu gelehrter und künstlicher Stil, und wenig Natur darin. Doch hat er die Hauptszene, wie gewöhnlich, am meisterhaftesten bearbeitet“.

Zu vollem Ausbruch gelangt sie in dem furchtbaren Aufschrei aller Drei auf dem Nonenakkord *D Fis A c es* mit Fermate — ein Ausbruch des Entsetzens, wie er bei Jommelli nicht zum zweiten Male vorkommt. Dann ergehen sich die beiden Männerstimmen in Imitationen, während Dircea abgerissene Worte des Abschieds dazwischen ruft. In einem stürmischen Allegro (C-Dur 𝄵) mit mächtigen Crescendi geben die Männer, nachdem Dircea abgeführt ist, in rollenden Terzengängen ihrer Erbitterung gegen die Gottheit nochmals Ausdruck. Das Ganze steht unter den grofsen freien Ensemblesätzen der späteren Stuttgarter Opern mit an erster Stelle.

Im 2. Akte stellen die 2., 5. und 9. Szene Gipfelpunkte in Jommelli's gesamtem dramatischem Schaffen dar, Glanzleistungen der neapolitanischen Oper, die auch heute noch nichts von ihrer dramatischen Wirkung eingebüfst haben. Die erstgenannte enthält die entscheidende Aussprache zwischen Timante und Demofoonte über das Schicksal Dirceas. In einem grofsen, pathetischen, vom Streichorchester begleiteten Rezitativ fleht Timante um das Leben der Geliebten; meisterhaft ist dabei besonders die Schilderung ihres Todeskampfes ausgefallen. Freilich schliefst sich daran eine kleine Seccopartie an, worin Timante in sehr sophistischer Weise dem König versichert, dafs er Dircea niemals heiraten werde. Aber alsbald bei dem Vorschlag Demofoonte's bezüglich Creusa's setzt das Accompagnato wieder ein, Schritt für Schritt die Erregung steigernd, bis schliefslich bei der endgiltigen Weigerung Timante's das Orchester in einen kurzen, aber charakteristischen selbständigen Prestosatz ausmündet. Fast unmerklich geht das Accompagnato in die Arie „*Prudente mi chiedi?*“ (G-Dur 𝄵 Allegro di molto) über, insofern die beiden ersten Zeilen noch durchaus deklamatorisch gehalten sind und das eigentliche Allegro erst bei den Worten „*Lo senti*“ beginnt. Aber schon bei den Worten „*Di lei per cui peno*“ wird der Flufs wiederum unterbrochen, diesmal durch 13 Adagiotakte (D-moll $^3/_4$), worin Timante in stockender, mit vielen Fermaten ausgestatteter Melodik der Geliebten gedenkt. Dann aber, bei den Worten „*Tal smania ho nel seno*“ (F-dur $^3/_8$ Allegro assai) gelangt die Leidenschaft zu vollem Ausbruch, um schliefslich wieder in den diesmal breiter ausgeführten rezitativischen Anfang der Arie zurückzulenken. Die Freiheit, mit der hier die Arienform behandelt wird, ist für das spätere Schaffen Jommelli's typisch; er hält die alte Form nur in den Umrissen fest, richtet sich jedoch innerhalb derselben mit der Einzelgestaltung durchaus nach dem Textwort. Die rezitativischen Elemente, die wir

Digitized by Google

schon früher in seine Arienmelodik eindringen sahen,[1]) treten nunmehr, namentlich bei Fragen, in gesteigerter Anzahl auf und tragen vor Allem dazu bei, den Stuttgarter Arien ihr erhöhtes dramatisches Gepräge zu verleihen. Dazu kommt der immer häufiger angewandte Takt- und Tempowechsel, der nicht mehr allein beim Eintritt des Mittelsatzes, sondern auch innerhalb der einzelnen Arienteile selbst erscheint, je nachdem es die dramatische Situation erfordert.

Die 5. und 6. Szene dieses Aktes bilden zusammen ein grofses Accompagnato, das die Not des Gattenpaares auf ihrem höchsten Punkte schildert. Es beginnt mit einer Art von Opfermarsch (Es-dur ₵ Adagio) in charakteristischer Instrumentation (Str. con sord., Bassi pizzic., Fl., Ob., Corn.), der Dirceas Todesgang darstellt. In der folgenden Partie, wo Timante seiner Wut fessellos die Zügel schiefsen läfst, gerät auch das Orchester in vollsten Aufruhr und begleitet jeden einzelnen Ausbruch mit erregten Schlägen und Figuren. Einen wohlberechneten und wirksamen Gegensatz dazu bildet die anschliefsende Orchesterszene der Dircea mit ihrem wehmütigen Grundcharakter, der in der Arie *„Se tutti i mali miei“* (C-moll $^2/_4$ Andantino) zu gesteigertem Ausdruck gelangt. Gemeinsam ist beiden Abschnitten die ausgiebige Verwendung der Chromatik in threnodischem Sinne; in der Arie spielt der verminderte Septakkord eine grofse Rolle. Auch hier tritt das deklamatorische Element stark hervor; bemerkenswert ist aufserdem, dafs die Arie dieselbe Instrumentation aufweist, wie der vorhergegangene Opfermarsch. Diese Art, verschiedene Szenenteile durch besonders charakteristische Instrumentation in nähere Beziehung zu einander zu setzen, konnten wir ja in ihren ersten Ansätzen bereits in den früheren Opern wahrnehmen; in den Stuttgarter Opern erscheint sie ganz besonders häufig. In unserem Falle spricht die Beziehung der Arie auf den Opfermarsch deutlich genug: sie zeigt uns Dircea auch in ihrer Arie, trotzdem der Text nichts davon erwähnt, als ein dem Tode geweihtes Opfer.

Wie diese beiden, so bilden auch die 9. (*„Santi Numi del Cielo“*) und 10. Szene desselben Aktes ein ununterbrochenes Accompagnato. Es beginnt mit einer erregten, rein orchestralen Schilderung von Timante's Einbruch in den Tempel (D-dur ₵ Allegro); der darauf folgende edle Wettstreit zwischen Vater und Sohn wird wiederum mit ausgiebiger Zuhilfenahme der Chromatik in Harmonik und Melodik durchgeführt. Das Orchester folgt dabei streng den Textworten, ohne

---

[1]) S. o. S. 236 f.

Digitized by Google

dabei doch in kleinliche Wortmalerei zu verfallen. Nach dem Befehl Demofoonte's, Dircea zum Tode zu führen, stimmen die Instrumente wieder jenen Opfermarsch aus der 5. Szene an, wodurch Timante's nunmehr erfolgender verzweifelter Entschlufs im Hinblick auf jene Szene psychologisch fein motiviert wird. Wir haben eine Art von Erinnerungsmelodie vor uns, den letzten Überbleibsel eines Ausdrucksmittels, das noch unter Scarlatti eine Rolle gespielt hatte.[1]

Aus dem weiteren Verlauf der Szene ist die Stelle hervorzuheben, wo in Demofoonte's Seele erstmals die Regung des Mitleids auftaucht. In den Orchestersatz, der seine Worte zunächst mit einem energischen, scharf punktierten Rhythmus begleitet, schleicht sich plötzlich eine zarte Sechzehntelfigur der Violinen ein, die im weiteren Verlaufe des Stückes, ganz der Situation entsprechend, von jenem Rhythmus wieder erdrückt wird. Ein verwandter Rhythmus, der mit Tremolopartien alterniert, beherrscht auch die folgende Arie Demofoonte's *„Perfidi già che in vita“* (D-dur C Allegro di molto), ein Stück, das freilich zugleich auch mit den erprobten Bravourmitteln, Skalengängen, Sprüngen, Crescendi u. a. operiert.

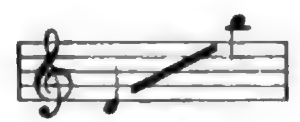
Auch die nächste (letzte) Szene des Aktes wird durchaus vom Orchester begleitet. Das Duett *„La destra ti chiedo“* (G-dur C Andantino), ein tiefempfundenes, sorgfältig gearbeitetes Stück, folgt nach Form und musikalischer Gestaltung durchaus den übrigen Stuttgarter Aktschlufs-Ensembles; die dramatische Wirkung jenes Terzettes vermag es allerdings schon der Situation halber nicht zu erreichen.

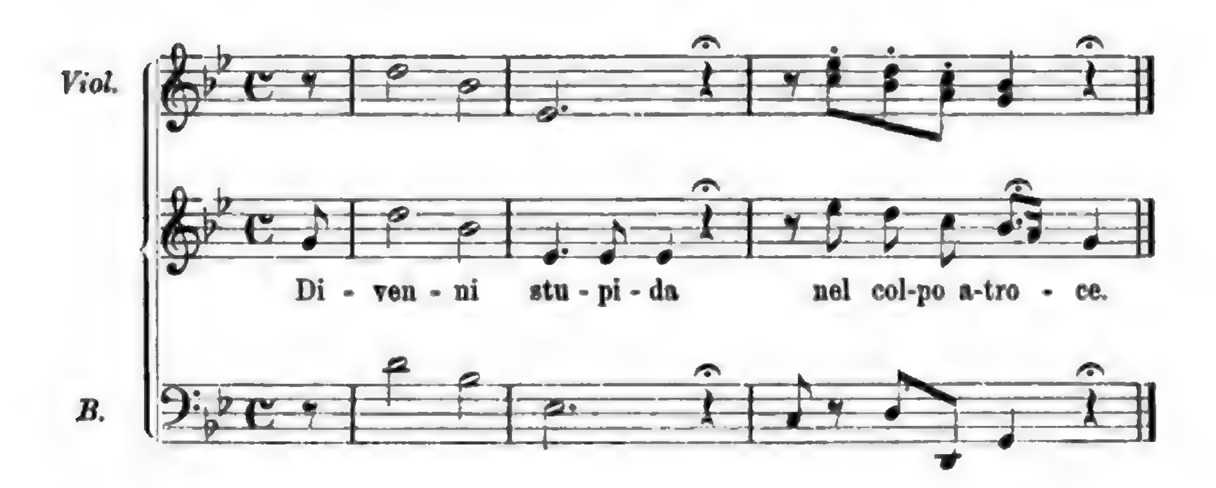
Noch einmal schwingt sich Jommelli zur vollen Höhe seiner dramatischen Kunst auf: im 3. Akt, 4.—5. Szene, wo Timante sich als den vermeintlichen Bruder seiner Gattin entdeckt und dann von der Ahnungslosen und seinem Kinde Abschied nimmt. Zu Beginn spielt die Oboe mit ihrem wehmütigen Klagegesang eine bedeutende Rolle; das Tempo wechselt dem Ausdruck der Empfindungen entsprechend zwischen Allegretto und Presto. Ein hübscher und für Jommelli's Verfahren in solchen Szenen instruktiver Zug ist es, wenn auf die Worte *„leggo scolpito in ogni sasso il fallo mio“* die Singstimme auf einer Tonstufe liegen bleibt, indes die Violinen in Synkopen auf- und niedersteigen. Die Arie *„Misero pargoletto“* (F-moll C Larghetto) mit ihrer bohrenden Geigenbegleitung verleiht dem Schmerzgefühl einen leidenschaftlichen Ausdruck. Der Mittelsatz, der ebenfalls in F-moll beginnt (Andante $^3/_8$), geht nach 5 Takten erregten Auf-

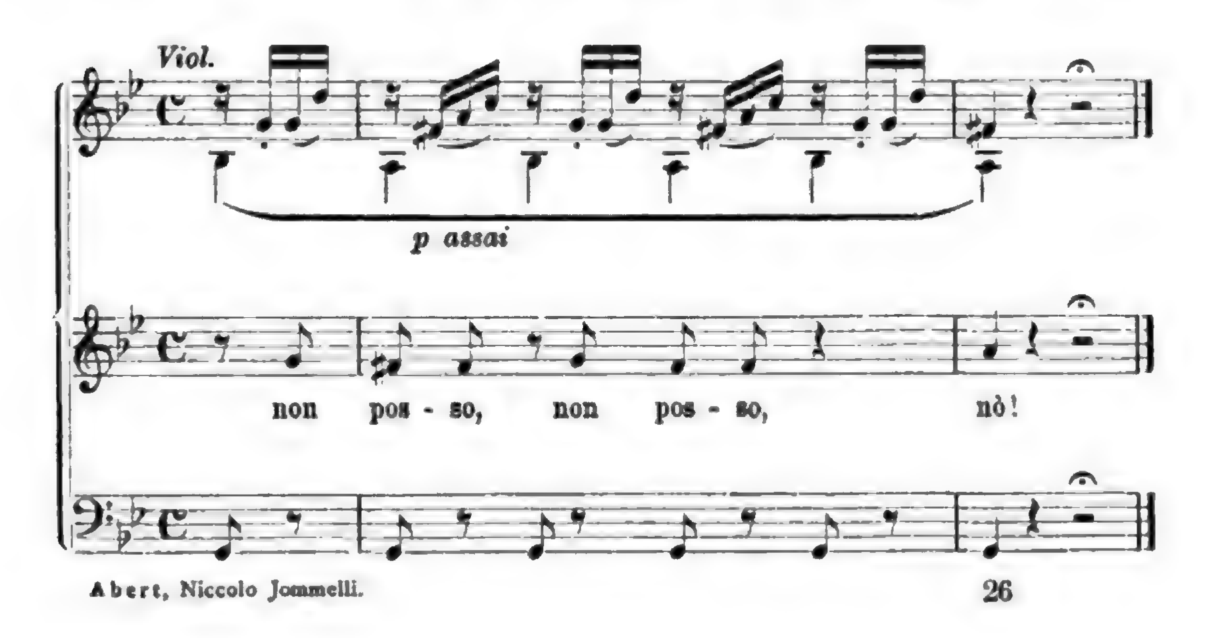
[1] Vgl. H. Kretzschmar, Vierteljahrsschr. f. Musikw. Jg. 10, 519.

Digitized by Google

schreiens nach F-dur über, um den Wandel des Geschicks zu kennzeichnen. Bedeutender ist die Dircea-Arie *„Che mai risponderti“* (III 7). Die beiden Fragen werden mehr deklamatorisch im Larghetto vorgebracht, dann folgt bei *„vorrei difendermi“* ein energisches Allegro assai mit grofsen Skalengängen in der Singstimme, die gelegentlich den Umfang

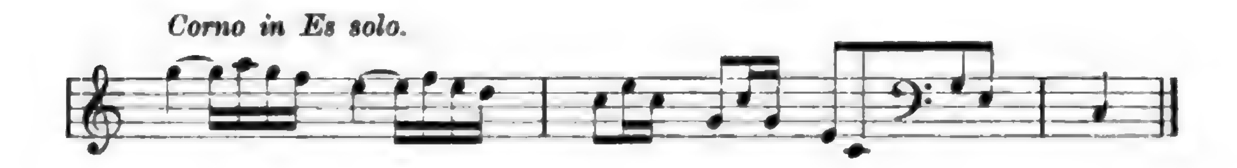


durchlaufen. Charakteristischer ist der Mittelsatz mit seinem Anfang:

und vor allem mit seinem Schlufs, der in ein Stammeln ausläuft und schliefslich vor dem Da Capo auf einem Halbschlusse liegen bleibt:

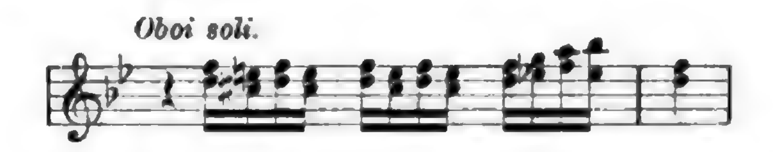


Digitized by Google

Demofoonte's Arie „*Odo il suono dei queruli accenti*“ (III 6) verdient wegen ihrer virtuosen Horn- und Oboensoli hervorgehoben zu werden, die den Zwecken der Tonmalerei dienen. Hier haben wir die „*queruli accenti*“:



und hier den „*incendio*“ selbst:



Chöre hat Jommelli in diese Oper nicht eingefügt. Der Schlufs-Coro, der von einzelnen Soli unterbrochen wird, zeigt die gewohnte Sorgfalt in Satz und Instrumentation.

Von selbständigen Orchesterstücken ist aufser den in die Accompagnatoszenen eingefügten nur der Marsch I 5 zu nennen. Er ist, wie alle seinesgleichen seit der Wiener Zeit, ein glänzendes Instrumentalstück in langsamem Marschtempo mit straffer, punktierter Rhythmik und durchsetzt mit kleinen Bläsersoli; die früher beliebten Trompeten fehlen zumeist in den Stuttgarter Opern (vgl. denselben Marsch in der früheren Bearbeitung).[1])

Die *Sinfonie* lenkt ihrer Vorgängerin zur „*Didone*“ gegenüber wieder in die älteren Bahnen ein; sie hat keine Beziehung zur Oper selbst. Bemerkenswert sind allein die Unisonogänge der Streicher im ersten Allegro, die an den analogen Satz der Sinfonie des „*Catone*“ gemahnen.[2])

Vologeso

Vom Libretto des „*Vologeso*“, der Oper von 1766, bemerkt Heinse, der dem Werke eine besonders eingehende Besprechung widmet,[3]) es rühre von Apostolo Zeno her. Allein schon Spitta[4]) hat treffend

---

[1]) S. o. S. 187 f.

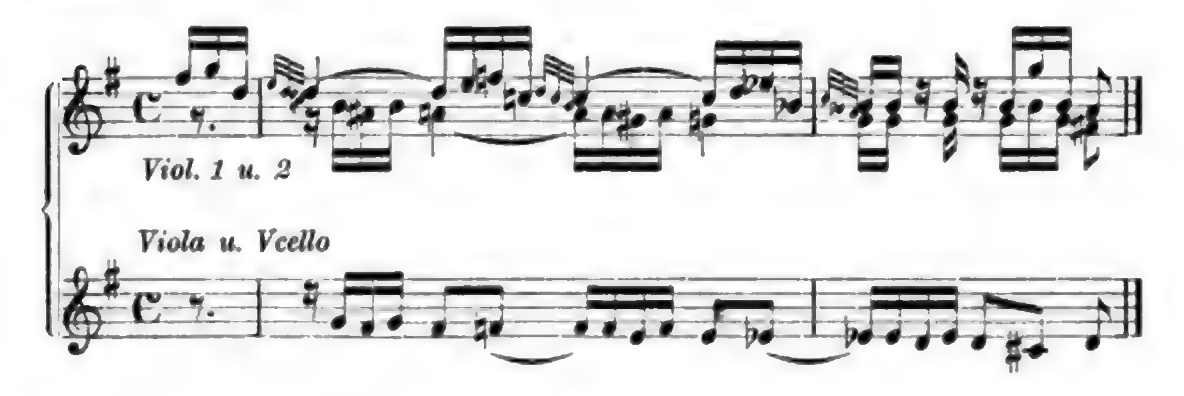
[2]) S. o. S. 229.

[3]) A. a. O. I 280 ff.

[4]) Vgl. dessen Aufsatz über Rinaldo di Capua in der Vierteljahrschr. f. Musikw. III, 1887, 95.

Digitized by Google

erkannt, dafs es sich hier nicht um das Original vom Jahre 1700 handelt, sondern um eine Überarbeitung derjenigen Fassung, welche, selbst wieder eine Überarbeitung des Urtextes, der Oper *„Vologeso“* von Rinaldo di Capua (1739) zu Grunde gelegen hatte. Man wird nicht fehl gehen, wenn man in Verazi den Bearbeiter erblickt. Von der Dichtung Zeno's ist dabei aufser den Grundzügen der Handlung nicht mehr viel übrig geblieben und auch diese selbst haben sich insofern verschoben, als der Schwerpunkt der Oper bei Jommelli nicht mehr, wie im *„Lucio Vero“*[1]) auf der Figur Lucio Vero's liegt, sondern auf dem Liebespaare Vologeso und Berenice. Die unerschütterliche Treue dieser Beiden bildet den Grundgedanken des Jommelli'schen Textes, der somit ein Seitenstück zum *„Demofoonte“* darstellt. Nur ist hier, im Gegensatze zu jener Oper, die weibliche Hauptperson Berenice durchaus in den Vordergrund gerückt. Die Anregung zu diesem Verfahren hatte Jommelli offenbar von jener ersten Überarbeitung empfangen, indessen geht er darin noch weit über seine Vorlage hinaus. Denn Berenice steht bei ihm durchaus im Brennpunkt des dramatischen Interesses; ihre Gesänge sind auch musikalisch mit besonderer Sorgfalt ausgeführt.

Dafs Berenice die eigentliche Hauptperson des Stückes ist, zeigt sich schon darin, dafs alle ihre Gesangsstücke entweder Accompagnati sind oder doch wenigstens durch solche eingeleitet werden. So gleich I 6, wo sie ihrer Treue gegen den Geliebten erstmals Ausdruck verleiht. Wie weit Jommelli hier in der Kunst des Individualisierens fortgeschritten war, möge ein kurzer Abschnitt aus dieser Partie dartun:

Auch die Arie *„Se vive il mio bene“* (A-dur C Allegro vivace) strebt sichtlich darnach, uns gleich zu Anfang einen klaren Einblick

[1]) S. oben S. 55.

Digitized by Google

in Berenice's Seele tun zu lassen. Die laufenden Bässe, die imitatorische Führung der Geigen, die pathetische Deklamation der Singstimme — alles dies führt uns das Bild eines zuversichtlichen, entschlossenen Gemütes vor, das vor dem Kampf mit dem Schicksal nicht zurückscheut. In der 4. Szene des 2. Aktes folgt die erste Probe darauf: Berenice steht vor der Wahl, dem Geliebten zu entsagen oder ihn in den Tod gehen zu sehen. Im Rezitativ greift Jommelli hier auf das altbewährte Mittel des Streichertremolos zurück, das hier im Hinblick auf die qualvolle Alternative, die Berenice zwischen den entgegengesetzten Empfindungen hin und her schleudert, von grofser Wirkung ist. Denselben Gefühlen gibt in gesteigerter Weise die Arie *„Tu chiedi il mio core“* (C-dur 2/4 Andantino) Ausdruck, ein Stück, das die Begeisterung Heinse's[1]) auch heute noch erklärlich erscheinen läfst. Erschöpft sie doch ihren Textinhalt mit seinen Gegensätzen aufs Trefflichste; die Arienform wird dabei wieder mit souveräner Freiheit gehandhabt. Was Jommelli schon in den früheren Werken angestrebt hatte, nämlich die Form der Da Capo-Arie durch engen Anschlufs an das Textwort mit individuellerem Inhalt zu erfüllen, ist im *„Vologeso“* zum Prinzip erhoben. Wenn es der Text verlangt, wird auch in den Hauptsätzen die harmonische Seite besonders ausgebildet; andererseits dringt die Bravour auch in die Mittelsätze hinüber. Diese selbst sind bald längeren, bald kürzeren Umfangs, bald motivisch abhängig vom Hauptsatz, bald nicht, je nachdem es der dichterischen Situation entspricht.

Den Glanzpunkt der ganzen Oper bildet die Soloszene der Berenice im 3. Akt, 6. Szene, die im Anhang Nr. III gegeben ist.[2])

---

[1]) A. a. O. 282: „Die Arie gehört unter das Vortrefflichste von Jommelli ... Der Zweifel und die Unentschlüssigkeit voll Pein und Leiden in der reinen, zärtlich und heftig liebenden Seele ist vortrefflich ausgedrückt; der Stil echt klassisch und in hoher Vollkommenheit. Es ist alles so weiblich, und doch kein schwacher Zug darin. Eine unaussprechliche Süfsigkeit und Schönheit voll Geist und Empfindung.“

[2]) Vgl. darüber Heinse a. a. O. I 283 f. Daran knüpft auch die Kritik in der Mus. Realzeitg. 1789 (15. April) an: „Vologeso ist von Jommelli's Arbeit und wurde nicht weiter als einmal gegeben, da im Gegenteil alle übrigen Jommelli'schen Opern unzählige Mal auf die Bühne kamen, nicht weil das Drama schlechter ausfiel als die übrigen von Jommelli's Komposition, nein, sondern weil Jommelli sich darin selbst übertraf und bei einer gewissen, etwas langen Szene solche Stärke im Ausdruck des Tragischen auf eine solche Art zeigte, dafs zwar der Herzog, dieser bekannte gefühlvolle Kenner, die Oper aushielt, aber im Herausgehen sagte: ‚Jommelli hat wieder ein Meisterstück geliefert, aber ich kann es nicht mehr hören, weil es mich hier (auf seine Brust deutend) allzu heftig erschüttert‘. Der Artikel ist mit Zx. gezeichnet.

Die Situation ist folgende:

Berenice hält den geliebten Vologeso für ermordet und vergegenwärtigt sich in ihrer Phantasie den ganzen Hergang der Hinrichtung bis zu dem Moment, wo sie den blutbefleckten Schatten des Toten vor ihren Augen aufsteigen zu sehen wähnt — im Grunde genommen also ein bekannter Szenentypus. Aber zu welcher dramatischen Höhe hat ihn Jommelli hier emporgeführt! Schon die Dichtung, die der Bearbeiter hier ziemlich genau von seinem Vorbild übernommen hat, kommt dem Musiker wie von selbst entgegen, namentlich dadurch, dafs sie Berenice erst allmählich zum Bewufstsein des Entsetzlichen, das sie betroffen hat, gelangen läfst und dadurch dem Komponisten eine gewaltige Steigerung des Affekts ermöglicht.

Jommelli hat sich diese Steigerung nicht entgehen lassen. Er wahrt die Einheit der ganzen Szene durch das Festhalten an der charakteristischen Tonart Es-dur und an dem ebenfalls charakteristischen Orchesterkolorit; im Übrigen folgt er genau der Gedankenentwicklung des Textes, welche die Empfindung in drei grofsen Etappen bis zum Höhepunkt der Leidenschaft führt. Jedes dieser drei Empfindungsstadien wird von einem prägnanten musikalischen Motiv beherrscht.

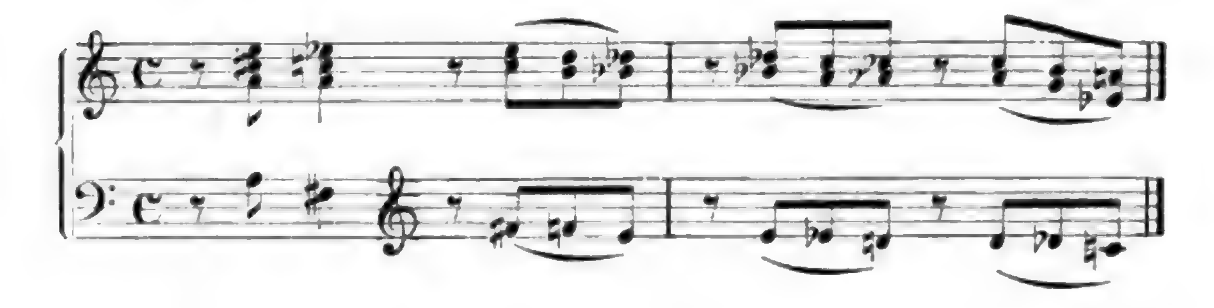
Im ersten Abschnitt malt das Orchester, gewissermafsen ganz objektiv, die Situation, welche die wie aus einem Traum erwachende Berenice zu erblicken glaubt. Es ist die Weise eines langsamen Marsches, wie sie z. B. auch im Demofoonte erklingt, wenn Dircea zur Opferung geführt wird (II 6). Nur an der erregten Deklamation der Singstimme fühlt man, dafs der hier geschilderte Todesgang Berenice aufs Allernächste berührt. Der zweite Abschnitt tritt nach den Worten *„morì l' idolo mio"* ein. Aus der im Vorhergehenden im Allgemeinen gekennzeichneten bangen Stimmung entwickelt sich nunmehr die Gewifsheit, dafs es der Geliebte ist, um dessen Leben es sich handelt. Wiederum geht das Orchester neben der Singstimme seinen eigenen Weg, insofern es in einem charakteristischen Bläsertrio (2 Oboen und Fagott) die letzten Seufzer des Sterbenden schildert. Nun aber erscheint bei den Worten *„e quella oscura caligine"*, die bereits die Geistervision einleiten, ein arioser Satz, worin in einem mächtigen Crescendo ein tonmalerisches Motiv im Orchester in die Höhe getragen wird. Von jetzt an geht die leidenschaftliche Erregung in die Singstimme über, die nach wilden Aufschreien schliefslich in dem Presto ihren vollen Hafs gegen den vermeintlichen Mörder kehrt. Es ist ein feiner Zug des Textes, dafs Berenice in der nun folgenden Arie nicht bei diesem Gedanken stehen bleibt — das hätte eine Rachearie üblichen Schlages gegeben —, sondern zu der ihr in erster Linie am Herzen liegenden *„ombra"* des Geliebten zurückkehrt.

Diese Arie ist mit dem Rezitativ wiederum durch das gemeinsame Orchesterkolorit verbunden. Vor Allem fällt auch hier den Bläsern die Schilderung der visionären Kundgebungen der *„ombra"* zu, während das Streichorchester die Schauer in Berenice's Seele malt. Bezeichnend ist der Übergang von Dur nach Moll bei der Wiederholung der ersten Gesangsphrase. Auch die Sechzehntelbewegung der zweiten Geigen zur Zeichnung des Stimmungshintergrundes fehlt nicht. Mit dem Wachsen der Erregung vollzieht sich auch das Alternieren zwischen Bläser- und Streichergruppe in kürzeren Abständen. In gesteigertem Mafse zeigt sich dieselbe Erscheinung bei der nunmehr erfolgenden Wiederholung des Anfanges. Die Soli der Bläser sind verkürzt, ebenso wie die den Streichern zugeteilten Abschnitte; schliefslich bringen es jene nur noch zu einzelnen abgerissenen Seufzern, während die Be-

Digitized by Google

wegung der zweiten Geige ebenfalls auf einem Tremolo auf b zu erstarren scheint. Auch der Text der Singstimme ist verkürzt; eine eigentliche, feste Melodiebildung kommt nicht mehr zustande, die ganze Partie besteht nur aus einzelnen ängstlichen Ausrufen und Fragen, deren wirkungsvollste der ungewöhnliche Abschlufs des ganzen Teiles auf der Dominante ist. Der Mittelsatz beginnt vermittelst eines Trugschlusses in C-moll. Die Stimmung in diesem Satze, der an Umfang dem Hauptteil, wie häufig seit den *„Olimpiade“*, nur wenig nachsteht, ist ruhiger geworden: an die Stelle des Schauderns ist schmerzliche Wehmut getreten. Das Wechselspiel der Bläser und Streicher wird fortgesetzt; in der Singstimme entsprechen die langgezogenen Noten auf *„pace“* einer alten Gepflogenheit der neapolitanischen Oper. Bemerkenswert ist dagegen der scharfe Accent auf dem Worte *„Berenice“*. Dagegen fällt der Schlufs ziemlich ins Konventionelle mit Ausnahme des Orchesternachspieles, welches die letzten Worte leise verhallen läfst. Ungewöhnlich ist dagegen, dafs der Mittelsatz einen vollen, der Hauptsatz dagegen nur einen Halbschlufs aufweist: die Szene geht unmittelbar über in die folgende.

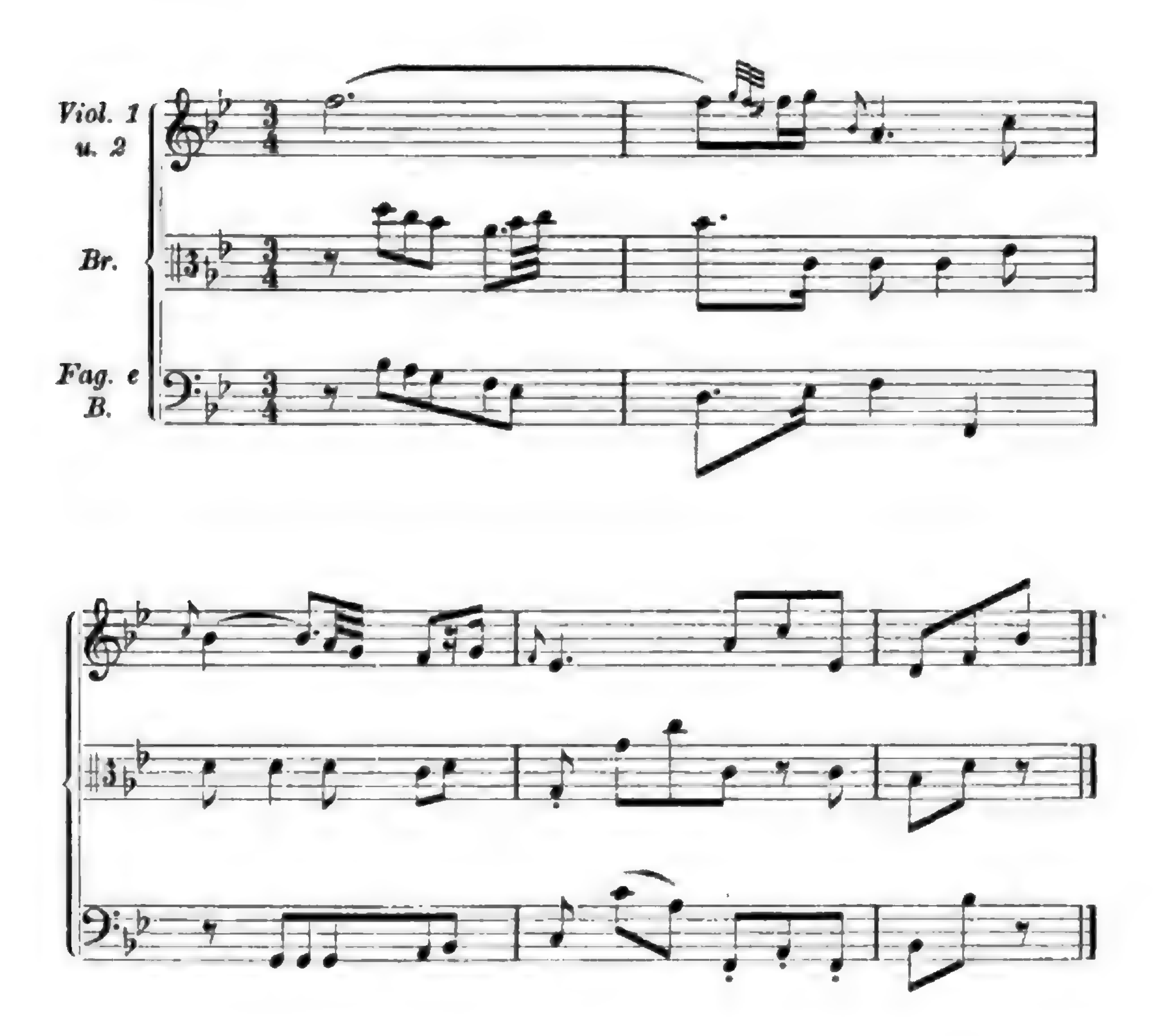
In der unmittelbar anschliefsenden Szene wird das Becken mit der verhüllten Krone (nach Berenice's Vorstellung mit dem Haupte Vologeso's) gebracht. Diesen Höhepunkt der Spannung erreicht Jommelli in einem weiteren grofsen Orchesterrezitativ. Wiederum konzentriert sich das gesamte Interesse auf Berenice. Das Orchester begleitet in unerhört kühnen Harmonien, wie z. B. bei den Worten *„io manco, sudo, aghiaccio“*:



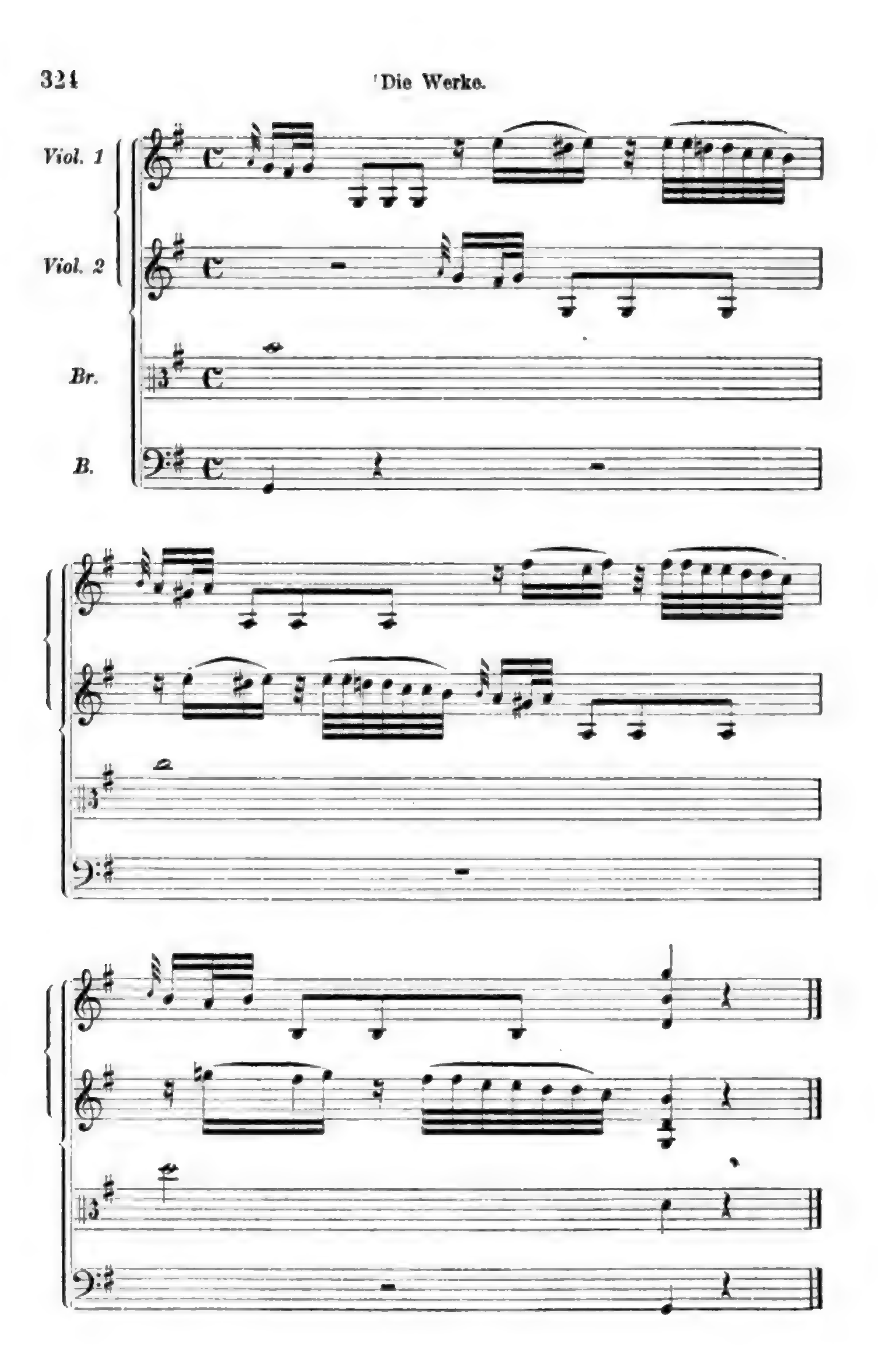
Den lyrischen Kernpunkt der Szene bildet wiederum eine Cavatine *„Su quel caro volto“* (G-moll C Adagio), worin Berenice den Entschlufs kundgiebt, bei dem geliebten Haupt ihr Leben zu enden. Ganz aufsergewöhnlich bei Jommelli ist hierbei die Instrumentation: Flöten, Bratschen und Celli, eine malerische Wirkung, wie sie die älteren Neapolitaner an dramatisch besonders bedeutsamen Stellen lieben; man denke nur z. B. an die Einschläferung Roland's in Trajetta's *Armida* (1760).

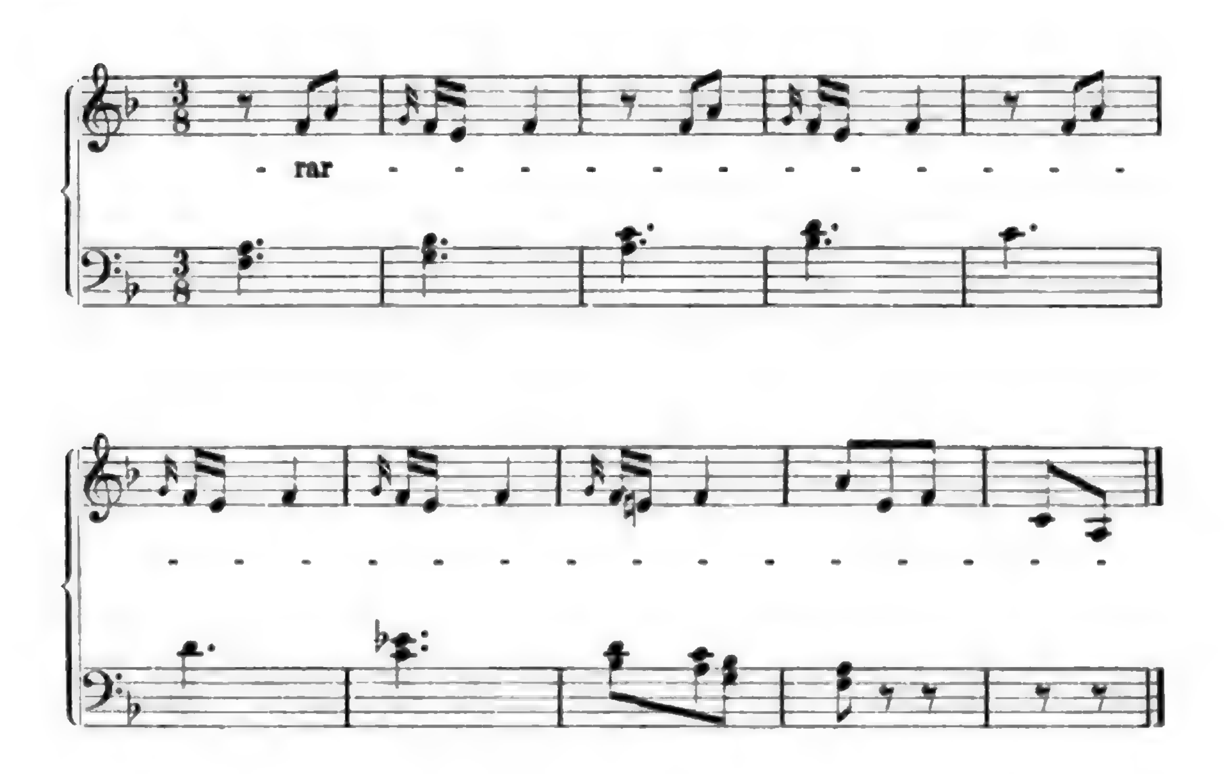
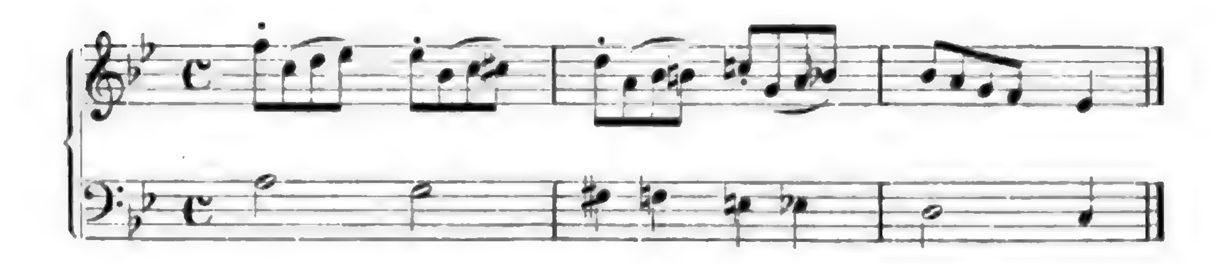
Weit geringer ist die innere Anteilnahme, welche Jommelli der Partie Vologeso's entgegenbringt. Der Titelheld der Oper besitzt nur ein einziges Accompagnato (I 11), das aber an Ausdruckskraft weit

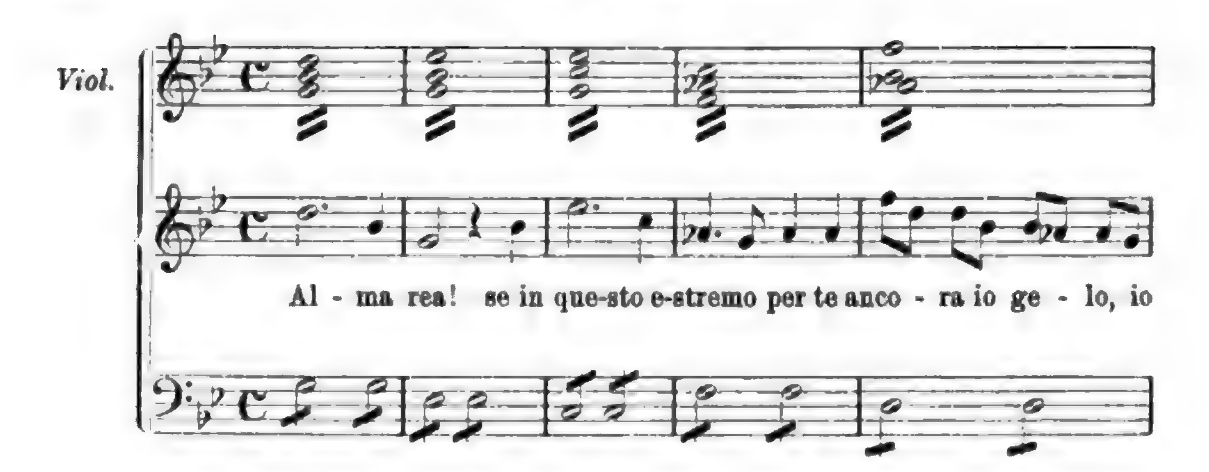
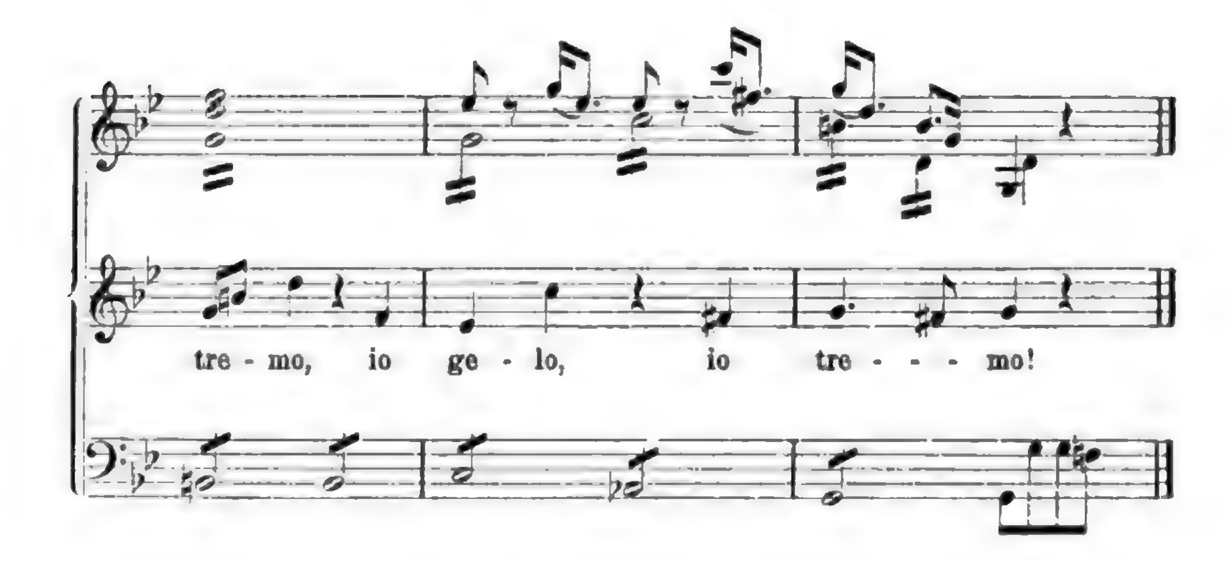
Digitized by Google

hinter den genannten zurücksteht, dagegen 3 Arien (I 2, II 3, III 4), von denen die zweite *„Cara, deh serbami costante il core“* (B-dur 3/4 Andantino) durch besondere Wärme der Empfindung hervorragt. Hier ihr Beginn:

Sie ist aufserdem durch die ziemlich selbständige Führung der Bratschen bemerkenswert, die in Jommelli's letzten Stuttgarter Opern eine sehr häufige Erscheinung ist, vgl. z. B. die letzte Arie Vologeso's *„Ah! sento che in petto“* (III 4).

Mehr als Vologeso tritt sein Rivale Lucio Vero in den Vordergrund. Seine Hauptszene ist II 6, wo er den Entschlufs fafst, Berenice dem Nebenbuhler um jeden Preis streitig zu machen. Im Orchester tritt alsbald wieder ein Kanon auf:

Digitized by Google

Digitized by Google

Dann folgt ein cavatinenartiger, aus einem Andante und Allegro bestehender Satz: *„Che privarmi io deggio“*, worin die Tonmalerei auf der letzten Silbe des Wortes *„delirar“* in der Singstimme hervorzuheben ist:

Lucilla, in ihrer unwandelbaren Liebe zu Lucio Vero gewissermaſsen die Doppelgängerin Berenice's, tritt ebenfalls mit einer Soloszene (II 8) bedeutsam hervor. Ihre Arie *„Partirò se vuoi così“* (G-moll 𝄵 Allegro) ist eine der besten in der ganzen Oper. Der Schmerz Lucilla's findet in chromatischen Gängen seinen Ausdruck:

Im Mittelsatz erscheint folgende ausdrucksvolle Stelle:

Digitized by Google

Die Arien der Sekundarier geben keinen Anlafs zu besonderen Bemerkungen. Dagegen sind die dramatischen *Ensemblesätze*, mit denen Jommelli auch in dieser Oper die beiden ersten Akte beschliefst, von hoher Bedeutung. Wiederum zeigt sich das Bestreben, den ganzen dramatischen Gehalt eines Aktes am Schlusse nochmals in einen grofsen Kulminationspunkt zusammenzudrängen und die Hauptpersonen ihre Empfindungen in einem gröfseren, reich gegliederten musikalischen Ganzen zusammen aussprechen zu lassen. Die Buffooper hatte sich dieses Prinzip in ihren Finales bereits zu eigen gemacht und Jommelli's Vorgehen in den Stuttgarter Opern seit der „*Didone*" ist ein instruktives Beispiel für die zögernde Art, wie sich allmählich

auch die opera seria dieses musikalisch so überaus fruchtbaren Ausdrucksmittels zu bemächtigen beginnt.[1])

Jommelli's Ensemblesätze an den Aktschlüssen unterscheiden sich in ihrer Mehrzahl grundsätzlich dadurch von den komischen Finales, dafs sie keinen Fortschritt der Handlung enthalten, sondern sich auf das — manchmal freilich in grofsen Steigerungen sich vollziehende — Ausströmenlassen der im Vorhergehenden aufgerührten Empfindungen beschränken. Gemeinsam mit den Buffofinales ist ihnen nur der durchaus frei gegliederte Aufbau. Aber trotzdem fehlen wenigstens die Ansätze zu einer wirklich dramatischen Führung nicht. Ein Beispiel dafür haben wir bereits im Schlufsterzett des ersten Aktes des *„Demofoonte"* kennen gelernt,[2]) ein zweites stellt das Terzett *„Si fida m'adora"* zwischen Berenice, Vologeso und Vero am Schlufs des 2. Aktes des *„Vologeso"* dar. Hier gelangt zunächst in einem breit ausgeführten Satze (G-dur $^{2}/_{4}$ Andante moderato) der Konflikt zwischen den Liebenden und Lucio Vero zu seinem Höhepunkt. Der Gegensatz der Charaktere kommt, wie in keinem zweiten Jommelli'schen Ensemble, zum Ausdruck; zumal das tyrannische Wesen Vero's wird durch grofse Sprünge, scharfe deklamatorische Akzente und reiche Orchesterbegleitung treffend charakterisiert. Ein erregtes Allegro mit einem mächtigen Orgelpunkt auf D mit Orchestercrescendo schliefst diese Partie ab, die im Texte Berenice's schärfste Absage an Vero's Werben enthält. Nach ein paar Takten Secco erscheint nochmals ein längerer Allegro-Satz (G-dur $^{3}/_{8}$), worauf die Liebenden die Szene verlassen. Vero bleibt allein zurück und läfst seinem Rachegefühl freien Lauf, zunächst in einem Allegretto (Es-dur $^{3}/_{8}$), das den *„orror funesto"* trefflich tonmalerisch illustriert, darauf in einem Allegro (*„Ah! tu sei rimorso fiero"* G-dur ₵), worin Hafs und verschmähte Liebe einen kräftigen Ausdruck finden. Bei der ganzen, durchaus frei gehaltenen Szene ist bemerkenswert, dafs Jommelli hier auf die von ihm in solchen Sätzen sonst bevorzugte Kanonik weit weniger Wert legt, als auf den strengen Anschlufs an Situation und Dichterwort.

Musikalisch weit einheitlicher gegliedert ist das Quartett *„Quel silenzio, quel sospiro"* zwischen Berenice, Lucilla, Vologeso und Vero

---

[1]) Heinse a. a. O. S. 286 stellt die Tatsachen geradezu auf den Kopf, wenn er bemerkt: „Das Quartett am Ende sehr schön, und hiernach gar keine Frage, dafs die komische Oper ihre Finalen von der ernsthaften genommen oder ihr nachgeäfft hat."

[2]) S. o. S. 313.

Digitized by Google

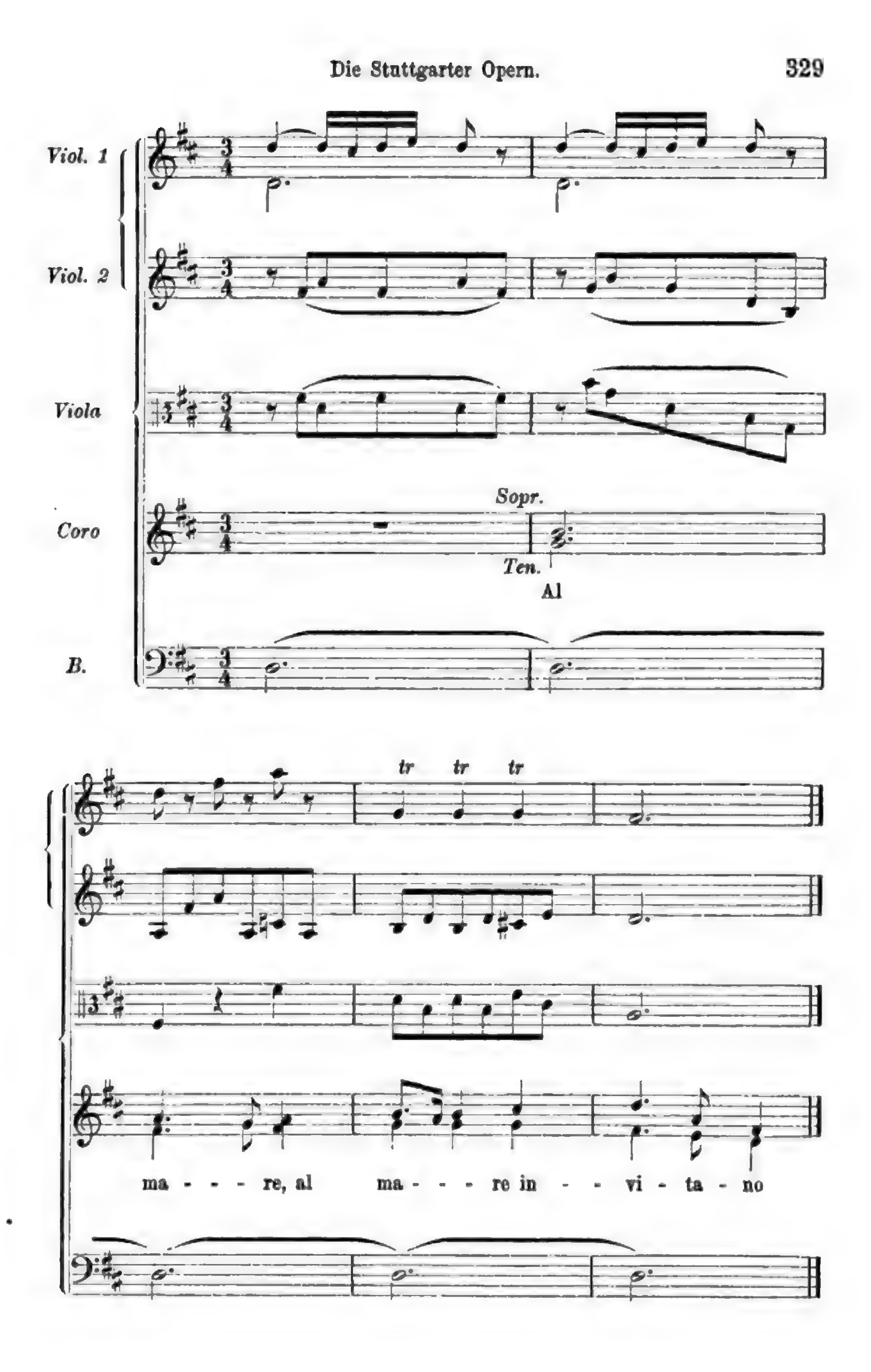
am Schlufs des 1. Aktes. Es beginnt mit einem Allegro (F-dur C), das durch die meisterhafte Zeichnung der schwülen Stimmung im Orchester hervorragt. Die Stimmen sind gut und wirkungsvoll gruppiert, wenn auch freilich die dramatische Charakteristik der einzelnen Personen ziemlich zurücktritt. Der zweite Abschnitt verleiht, nach acht mehr rezitierten Adagiotakten, in einem Larghetto (B-dur C) den Empfindungen der Liebe einen warmen und innigen Ausdruck. Aber im Schlufssatze (F-dur $^{2}/_{4}$ Allegro) bricht das Bewufstsein der verzweifelten Situation bei sämtlichen Beteiligten wieder mit aller Macht hervor. Der ganze Akt schliefst auf diese Weise unter grellen, abgerissenen Schmerzensschreien in vollster Erregung ab. Dieses Quartett mit seinen schroffen Gegensätzen und seiner mächtigen, bis zum Schlusse anhaltenden Steigerung ist einer der besten Ensemblesätze, die wir von Jommelli besitzen.

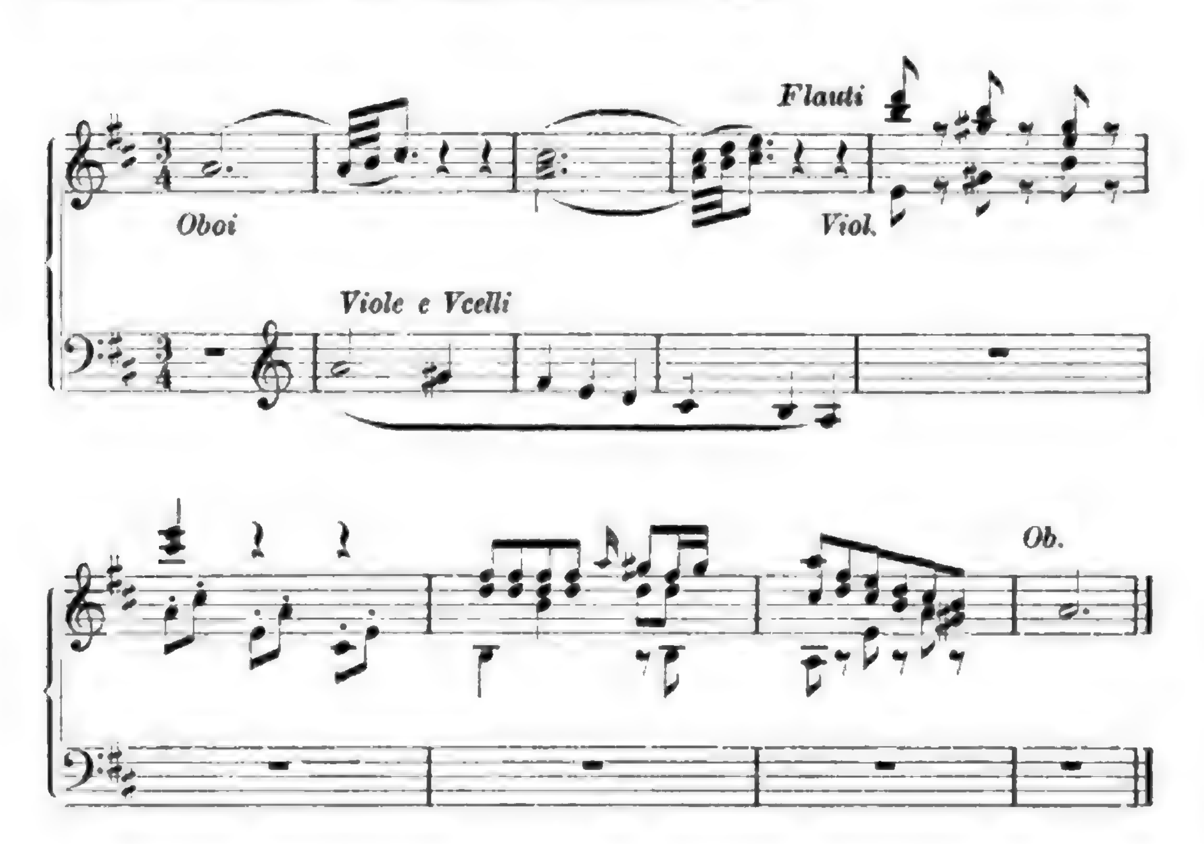
Auch des *Chores* hat sich Jommelli im „*Vologeso*" wieder erinnert. Schon zu Beginn des 1. Aktes erscheint ein Chorsatz „*Ore felici*" (G-dur C Allegro), der musikalisch zwar ziemlich unbedeutend ist, aber doch wegen der dunklen Klangfarbe (Alt, 2 Tenöre und Bafs), der auch hier wieder erscheinenden Unisonogänge und der besonders glänzenden und selbständigen Orchesterbehandlung Beachtung verdient.

Dagegen übertrifft der Schlufschor „*Al mare invitano placide l'onde*" (D-dur $^{3}/_{4}$ Moderato) an Umfang wie an äufserem Glanze seine sämtlichen Vorgänger; er ist zudem mit einem kleinen Ballet verbunden. Da der Oper selbst ein grofses Ballfest folgte, so mufste Jommelli auf Befehl seines Fürsten, um eine „angenehme" Überleitung herzustellen, seinem Schlufschor diese aufsergewöhnliche Form verleihen. Der Chor ist in Tanzform gehalten. Da er nach dem Wunsche des Herzogs eine Chaconne[1]) darstellen sollte, so haben wir wiederum eine Reminiszenz an die Pariser Eindrücke von 1748 vor uns. Immerhin aber suchte Jommelli auch der Situation selbst Rechnung zu tragen, wie der dem Inhalt des Textes entsprechende „navale" Charakter des Anfangs beweist:

---

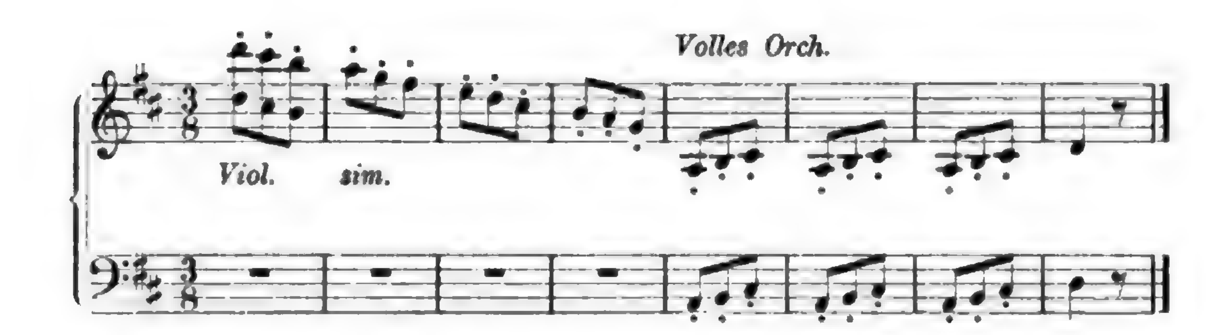
[1]) Auch in der „*Armida*" hat Jommelli sich dieser Tanzform an einer hervorragenden Stelle bedient (s. unten). Von ihrer Beliebtheit zeugen namentlich auch die Ballettkompositionen derselben Zeit, besonders die des Wieners Starzer.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zu dem gewöhnlichen vollen Orchester treten im Verlaufe des Stückes noch Flöten und die in den Stuttgarter Opern selten verwandten Trompeten hinzu. Das Ballett folgt in seiner Instrumentation französischen Mustern, wie folgendes Beispiel lehrt:

Nach seinem Abschlusse wird der Chorsatz wiederholt, aber nur vom Orchester allein, offenbar als Überleitung in das folgende Ballfest. Diese ganze Schlufsszene weist nicht allein der Idee nach, sondern bis in Einzelheiten der Instrumentation hinein auf das französische Vorbild hin.

Die *Sinfonie* dagegen, die neben denen des *„Catone"*, der *„Didone"* und der *„Grafenecker Sinfonie"* [1]) zu den Lieblingsstücken des Herzogs gehörte, [2]) hält sich ganz innerhalb der alten italienischen Geleise, nur dafs sie eine stärkere und mannigfaltigere Orchestration aufweist. Der alte italienische Typus der einzelnen Sätze wird durchaus festgehalten, doch befleifsigt sich Jommelli innerhalb dieses Rahmens einer einheitlicheren und vor allem individuelleren Gestaltung. Gleich

[1]) S. unten bei der Besprechung der *„Cerere placata"*.
[2]) Vgl. Sittard a. a. O. II 70.

das erste Allegro spinnt er aus einem Motiv heraus und gestaltet den langsamen Satz, vor allem durch die solistische Verwendung der Bläser, zu einem Idyll von ganz eigentümlichem Reize. Im Schlufspresto dagegen erscheinen wiederum die uns von früher bekannten Unisonogänge:

Die Methode des Aneinanderstückelns einzelner im Charakter verwandter achttaktiger Perioden hat Jommelli auch hier nicht aufgegeben. Immerhin gehört die *„Vologeso“*-Sinfonie zu den besseren ihrer Gattung und mag in ihrem glänzenden orchestralen Gewand ihren Eindruck nicht verfehlt haben. Programmatische Züge darf man darin freilich nicht suchen; man müfste schon sehr gewaltsam vorgehen, wollte man innere Beziehungen zwischen dieser Sinfonie und dem folgenden Drama herausfinden. Wir dürfen nie vergessen, dafs Jommelli auf die Wünsche des Herzogs Rücksicht zu nehmen hatte. Karl Eugen aber betrachtete diese Sinfonien nicht allein als Einleitungsstücke zu den betreffenden Opern, sondern vor allem auch als Repertoirstücke seiner Hofkonzerte. Schon aus diesem Grunde mufste Jommelli darauf bedacht sein, dafs diesen Stücken ihre Selbständigkeit der Oper gegenüber gewahrt blieb; nur noch einmal während seiner Stuttgarter Zeit, im 2. *„Fetonte“*, ist er von diesem Brauche abgegangen.

Das Jahr 1768 brachte Jommelli's letzte seriöse Oper für Stuttgart, die zweite Bearbeitung des *„Fetonte“*-Stoffes, die, augenscheinlich unter Jommelli's Anleitung, von Verazi vorgenommen wurde. Wir können uns über diese Oper kürzer fassen, da sie nunmehr im Neudruck vorliegt.[1]) 2. Fetonte

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 32/33.

Digitized by Google

Der Text selbst ist von Heinse[1]) und Schubart[2]) aufs schärfste angegriffen worden, und zwar im Hinblick auf die ungeschickte Technik des Dramas nicht mit Unrecht. Das Urbild aller der zahlreichen Phaëthon-Opern ist die Dichtung Quinault's, nach der bereits Villati seinen auch von Jommelli benutzten *„Fetonte“* gearbeitet hatte.[3]) Die Tragödie des Ehrgeizes, der selbst nach dem Unmöglichen strebt, erwies sich als der dramatischen Komposition besonders günstig, und ganz folgerichtig steht denn auch Phaëthon mit seinem waghalsigen Unterfangen und seinem furchtbaren Ende in den meisten Opern im Mittelpunkt der Handlung. So noch in Jommelli's eigener früherer Oper.

Aber es widerstrebte ihm, dieselbe Fassung ohne jede Änderung nochmals zu komponieren. Er sann auf ein neues Grundmotiv der Handlung und fand dies in den Metamorphosen Ovid's,[4]) der antiken Grundlage sämtlicher Phaëthontexte. Hier wird nämlich das Wagnis Phaëthon's damit motiviert, daſs er, um die angegriffene Ehre seiner Mutter Clymene zu retten, Phöbus um das untrüglichste Unterpfand seiner echten göttlichen Abstammung, die Herrschaft über den Sonnenwagen, anfleht.[5])

Dieses Motiv stellten Jommelli und Verazi in den Brennpunkt ihres neuen Dramas. Nicht aus himmelstürmendem Ehrgeiz, sondern aus gekränkter Sohnesliebe wagt Phaëthon hier den Aufstieg zur Sonnenburg. Aber die Stuttgarter Fassung geht noch weiter. Sie macht Phaëthons Mutter Clymene, die in der alten Sage nur sehr wenig hervortritt, geradezu zum Mittelpunkt der ganzen Oper. Sie ist es, die zuerst gekränkt wird und in brennender Rachsucht ihren Sohn veranlaſst, den Gang zu Phöbus zu unternehmen. Sie hält sämtliche Fäden der Entwicklung in der Hand, bis sie sich am Schlusse in unbeugsamem Stolze selbst den Tod gibt. Der Titelheld aber ist nur das Werkzeug ihrer Pläne, er ist in seinen Handlungen, wie in seiner Liebe zu Libia, durchaus von ihrem Willen abhängig. Auch

[1]) A. a. O. I 287: „Welch ein Einfall, den Sturz Phaëthons, Himmel und Erde und die Elemente in Brand, auf dem Theater vorstellen zu wollen! ... Es ist gewiſs das albernste Bretterspiel, durchaus ohne Verstand und Empfindung. Vielleicht hat der Herzog selbst dem unsinnigen Dichter aus älteren Operntiteln das Thema angegeben, und der groſse Tonkünstler muſste sein Genie dabei miſsbrauchen“.

[2]) Ges. Schr. I 83: „Der *Fetonte* ist unter den Werken des Metastasio (sic!) eines der seichtesten, geistlosesten“.

[3]) S. o. S. 275.

[4]) II 1—366.

[5]) Ovid, Metam. II 35 ff.

diese Oper ist somit eine Frauentragödie geworden, deren treibendes dramatisches Motiv die beleidigte Weibesehre bildet. Phaëthon selbst aber wird zu einem vorwiegend passiven Helden; der Schwerpunkt seiner Partie liegt in den Szenen, wo er als Liebhaber auftritt.

Die ungeschickte Art freilich, mit der dieses neue tragische Grundmotiv durchgeführt wird, läfst die Hand des Dichters des *„Pelope"* und *„Enea"* deutlich erkennen. Er sollte etwas Neues schaffen und vermochte doch von dem Villati'schen Muster nicht loszukommen. So hat er im 1. Akt die ganze Proteusszene beibehalten, die in jener Fassung wohl ihre Berechtigung hatte, aber in der neuen Bearbeitung vom dramatischen Standpunkt aus ziemlich belanglos ist. Freilich war Verazi's Bestreben, wie in jenen beiden älteren Texten, nur auf Gewinnung möglichst effektvoller Bühnenbilder gerichtet und aus diesem Grunde mochte er auf den Meergott mit seinem Tritonengefolge nicht verzichten. In der Führung der Handlung selbst arbeitet er durchaus nach dem Schema Metastasio's, den er bis in Einzelheiten der Diktion hinein nachahmt.[1] Von der Charakterisierungskunst seines Vorbilds ist allerdings fast keine Spur vorhanden; Gestalten wie die beiden Könige Epaphus und Orcanes gehören zum Schwächsten, was Metastasio's geistige Gefolgschaft hervorgebracht hat.[2] Auch die schemenhaften Gestalten des Sonnengottes und der Fortuna vermögen kein tieferes Interesse zu erwecken.[3]

Dagegen spielt das *dekorative Element* in dieser Oper wieder eine auffallend grofse Rolle. Die maschinelle Ausstattung könnte noch einem modernen Bühnentechniker schwere Stunden bereiten; dazu häufen sich die glänzenden Aufzüge, ja sogar die Ballette sind hier zum ersten Mal mit in die Handlung selbst verflochten und, wie die Textbücher angeben, von Verazi selbst erfunden.[4] Indes ist Jommelli an der Komposition dieser Tänze sowenig beteiligt, wie in den früheren Opern. Jener dekorative Zug hat denn auch die Komposition stark beeinflufst. Keine von Jommelli's übrigen Opern ist so reich an Chören, Ensembles, Märschen und programmatischer

---

[1]) Vgl. meine Vorrede zur Neuausgabe der Oper a. a. O. S. XI.

[2]) Heinse I 288 bezeichnet sie als „die albernsten Fratzen, die ich auf dem Theater kenne".

[3]) Die Szene in der Sonnenburg ist eine getreue Paraphrase der Darstellung Ovid's.

[4]) Heinse a. a. O. I 289 meint: „Der Herzog hat mit seinen grofsen Künstlern das Unmögliche möglich machen und ein glänzendes Feenspiel zum Erstaunen der guten Schwaben für Augen und Ohren geben wollen".

Digitized by Google

Orchestermusik. Auch die Arien tragen zum Teil einen stark virtuosen Charakter, zumal diejenigen, die den vom Dichter in stiefmütterlicher Weise charakterisierten Personen, wie Epaphus und Orcanes, in den Mund gelegt werden.[1] Es ist Jommelli nicht gelungen, diese beiden „hundstollen Könige“, wie sie Heinse nennt, in seiner Musik auf eine höhere Stufe zu heben. Namentlich Epaphus, der eigentliche Gegenspieler der Clymene, eine Figur, wie sie Metastasio sehr häufig und mit Glück gezeichnet hat, ist und bleibt auch in der Musik eine durchaus unfertige Gestalt, die gelegentlich geradezu abstofsend wirkt. Sein einziger Sologesang, die Arie *„È la donna s'io scorgo“* (I 10), bekundet nicht etwa Rachegelüste oder ähnliche einem geschlagenen und gedemütigten Fürsten geziemenden Gefühle, sondern sie behandelt in ziemlich zopfiger Weise das triviale Thema vom Wankelmut des Weibes. Diesem banalen Text entspricht denn auch die Komposition; sie beschränkt sich im Wesentlichen darauf, den Text tonmalerisch bis in Einzelheiten hinein zu illustrieren, während die Erfindung jede Originalität vermissen läfst.

Besser ist in der Komposition Orcane weggekommen, der uns wenigstens in seiner grofsen Soloszene am Ende des 1. Aktes menschlich näher tritt. Schritt für Schritt, ganz in der Art der Accompagnatoszenen der späteren Stuttgarter Opern, schmiegt sich das Orchester dem Wechsel der im Texte geschilderten gegensätzlichen Empfindungen, Liebe und Ehrgeiz, an. Jeder neue Gedanke des Textes erhält sein eigenes prägnantes Motiv im Orchester, wobei recht bezeichnend ist, dafs die empfindsamen Stellen weit überzeugender zum Ausdruck gelangen als die heroischen. Am Schlusse des Accompagnatos gelangt der Widerstreit der Affekte, aus dem Orcane keinen Ausweg findet, in einem kurzen Satze zum Ausdruck, worin in echt Jommelli'scher Weise die 2. Geige mit ihren Sechzehntelfiguren und starken dynamischen Akzenten die seelische Erregung schildert. Die folgende Arie *„Penso, scelgo“*, eine der längsten, die Jommelli geschrieben hat, ist für seine Textbehandlung sehr instruktiv. Ihr Hauptthema setzt sich aus einer Reihe gegensätzlicher Motive zusammen, welche die kontrastierenden Empfindungen in Orcane's Seele ausdrücken sollen. Da haben wir in dem Unisonomotiv der Streicher im 1. Takte ein heroisches Element, dem dann

[1]) III 6 wird die Arie des Jarbas *„Son qual fiume“* aus der *„Didone“* einfach auf Orcanes übertragen, der sich überhaupt als eine fast ins Groteske gesteigerte Nachbildung jener Gestalt präsentiert.

Digitized by Google

aber alsbald in den kleinen Bläsersoli die zarte Gefühlsregung gegenübertritt. Dieser Gegensatz zieht sich durch das ganze Stück hindurch, sodafs keine der beiden Empfindungen das Übergewicht erhält. Der Schwerpunkt des Stimmungsausdrucks liegt vorwiegend im Orchester, während sich die Singstimme in einer charakteristischen, zögernden Melodik bewegt, die nur bei der Erwähnung des Verlustes der Seelenruhe in gröfsere Erregung übergeht; in der anschliefsenden Koloraturpartie gelangt diese Erregung zu ihrem vollen Ausbruch. Der Mittelsatz besteht, wie häufig in Jommelli's späteren Arien, aus zwei selbständigen, durch Tempowechsel von einander geschiedenen Teilen. Der erste wiederholt mit denselben orchestralen Mitteln die Gegensätze des Hauptsatzes, nur in gröfseren Zügen, während der zweite mit seinen Synkopenketten aus der Vorstellung des *incatenare* abgeleitet ist.

Weit mehr, als diese beiden Fürsten, gab Jommelli das Liebespaar Fetonte und Libia Gelegenheit zur Entfaltung seiner Vorzüge. Zumal die Gestalt des Titelhelden hat er mit ganz besonderer innerer Anteilnahme gezeichnet und wohl absichtlich in schroffen Gegensatz zum ersten „*Fetonte*“ gestellt. Dort war der Held ein rücksichtsloser Draufgänger gewesen, der seinem brennenden Ehrgeiz alle zarteren Herzensregungen opferte, hier dagegen steht ein edler Dulder vor uns, der unter dem Druck eines tragischen Verhängnisses sein ganzes Liebesglück zusammenbrechen sieht. Obwohl die Sohnesliebe das eigentlich treibende Motiv seines Handelns ist, so hat Jommelli doch in der musikalischen Gestaltung mehr den Liebhaber, als den Helden in den Vordergrund gerückt. Seine beiden Arien „*Le mie smanie*“ I 6 und „*Sempre fido*“ II 3 gehören mit ihrer wehmütigen Innigkeit zu den Perlen der Stuttgarter Opern; sie zeigen überhaupt, welche Töne die neapolitanische Oper zu finden wufste, wenn es sich um ihr eigenstes Gebiet, den Ausdruck des Empfindsamen, Elegischen handelte. Und mit wie einfachen und doch so wirksamen Mitteln operiert Jommelli in der ersten Arie im Orchester! Ein kleines seufzerartiges Motiv bildet die Grundlage, dann steigert sich die Erregung in Synkopen, um schliefslich bei den Worten „*Ah perdona*“ den Gesang in seiner ganzen leidenschaftlichen Innigkeit emporblühen zu lassen. Ausdrucksvoll rezitierte Adagiotakte mischen sich ein, auch die Harmonik wird gegen Ende immer drängender und die Bässe ausdrucksvoller. Der Mittelsatz hält diesen erregten Stimmungscharakter fest, ja er steigert ihn noch, bei den imitatorischen Einsätzen der Streicher, ins Tiefschmerzliche.

Komplizierter ist die zweite Arie, der ein grofs angelegtes Accompagnato vorausgeht. Hier kämpft Fetonte den entscheidenden Kampf zwischen seinem beleidigten Heldenstolz und seiner Liebe durch; am Ende behalten wiederum die weicheren Regungen die Oberhand. Dieser Verlauf ist für Jommelli's Auffassung vom Charakter seines Helden bezeichnend: Fetonte denkt wohl zunächst daran, seinem Rivalen mit wilder Gewalt zu begegnen, aber schliefslich zieht er es im Vertrauen auf Libia's Neigung vor, sie durch Anrufung ihres Mitgefühles sich wieder zu erringen. Der Zweifel an der Treue der Geliebten quält ihn mehr, als alle Machinationen seiner Gegner: das zeigt uns das Orchestermotiv, das den ersten Abschnitt der Szene beherrscht. Aber doch findet er zunächst keinen andern Ausweg, als die Gewalt, und läfst nun diesem Gefühl in einem allmählich sich bis zur Wildheit steigernden Allegrosatze freien Lauf. Da regt sich aufs Neue jener bange Zweifel und wiederum folgt ein heftiger Ausbruch leidenschaftlicher Wut, diesmal aber gegen die vermeintliche Ungetreue selbst gerichtet. Doch auch dieser Ausbruch führt zu keinem endgiltigen Entschlufs. Mit dem Eintritt des Larghettosatzes und seinem schmerzlich gewundenen Geigenmotiv, verbunden mit den chromatisch abwärtssteigenden Seufzern der Celli, fällt die Entscheidung zu Gunsten der weicheren Empfindung. Auch in dieser Szene schliefst sich das Orchester aufs Engste dem im Texte gegebenen Stimmungswechsel an, auch hier hat jeder Hauptgedanke, von den kleinen vermittelnden Übergangsgruppen abgesehen, sein eigenes, charakteristisches Motiv. Die folgende Arie aber gibt, wie so häufig in Jommelli's reifsten Opern, den im Accompagnato zuletzt angedeuteten gegensätzlichen Empfindungen gesteigerten Ausdruck, wobei dem Hauptsatz mit seinen mächtigen Bafsgängen die Zeichnung der zarten Grundempfindung, dem Mittelsatz dagegen der Ausdruck der Entrüstung über Libia's Treulosigkeit zufällt. Die Arie ist durch die zum Teil sehr freie Führung der Mittelstimmen, vor allem auch der Bratschen, ausgezeichnet.

Die dritte Solonummer Fetonte's, die Cavatine *„Tu parla, tu digli“* II 8 in der bezeichnenden Tonart G-moll trägt denselben leidenden Zug, wie die vorhergehenden, nur steigert sich hier in der unruhigen Führung der Bässe und den scharfen harmonischen und rhythmischen Akzenten des Orchesters der Schmerz bis zur vollen Verzweiflung, die dann im folgenden Terzett in breiten Wogen dahinströmt.

Fetonte's letztes Gesangsstück, die Cavatine *„Ombre che tacite“* (II 8) ist eines jener Es-dur-Adagios, die bei Jommelli stets eine

Digitized by Google

aufsergewöhnliche Stimmung wiederspiegeln. Der pochende punktierte Rhythmus in der zweiten Geige erhöht das Unheimliche der Situation, die ja Fetonte erstmals mit den überirdischen Mächten in Verbindung bringt. Der feierlich-objektive Charakter des Gebetes wird festgehalten, nur bei den Worten *„non fomentate“* bricht das subjektive Gefühl des Schauders auf einige Augenblicke durch, um dann alsbald wieder der Ruhe des Anfangs zu weichen. Die malerische Wirkung dieser Szene ist, zumal im Hinblick auf ihre Umgebung, faszinierend, sie hat bei Metastasio kein Vorbild, wohl aber finden wir derartige, an geheimnisvollen Orten sich abspielenden Szenen in den Dichtungen der Franzosen, wie z. B. bei Valladier und den Deutschen, z. B. Hensler und Schikaneder. Es ist nicht unmöglich, dafs derartige Vorbilder hier für Verazi bestimmend waren.[1])

Libia hat ihre Hauptszene im ersten Akt (I 7), wo sie ihrer Klage über die bevorstehende Trennung von dem Geliebten Ausdruck verleiht. Was dieser Szene historisch eine besondere Wichtigkeit verleiht, das ist der hier bei Jommelli erstmals auftauchende Versuch, das Rezitativ mit der folgenden Arie in einen engeren motivischen Zusammenhang zu bringen. Denn das Motiv:

das schon im Rezitativ die *„gemiti“* der Verlassenen kennzeichnete, erscheint in der Arie als durchgehendes Motiv in der 2. Geige wieder, ein Versuch, den Jommelli in den späteren Opern nur ausnahmsweise wiederholt hat, der aber in der Folgezeit, bis in die moderne Epoche hinein, weitgehende Nachfolge gefunden hat. Die Arie selbst ist zweiteilig. Der zweite Teil (*„Il mio bene ognor chiamando“*) ist deshalb bemerkenswert, weil er die drei ersten Noten des Hauptthemas symmetrisch umkehrt und durch das auf diese Weise entstehende Dur in Verbindung mit den Soli der Bläser einen wirksamen Lichtstrahl in das bis zur Einförmigkeit trübe Bild des Hauptsatzes wirft. Die beiden übrigen Arien Libia's ragen nicht über den Durchschnitt hinaus: II 6 (*„È un' ombra labile“*) ist ein tonmalerisches Genrebildchen im Rokokogeschmack, das mit der dramatischen Entwicklung als solcher

[1]) Der späteren italienischen Oper waren solche Szenen ziemlich geläufig, vgl. Schiedermair, Beiträge zur Gesch. der Oper I 206 ff.

Digitized by Google

nur in sehr losem Zusammenhang steht. Die andere Arie *„Spiegarmi vorrei“*, wiederum nur aus zwei nach Takt und Tempo verschiedenen Teilen bestehend, zeigt im ersten jene eigentümlich zerstückelte, auf kurze Phrasen verschiedener Soloinstrumente verteilte Melodik, wie sie Jommelli in solchen Situationen bangen Zögerns liebt. Der zweite Teil tritt zuerst, wie auch sonst gelegentlich, in verkürzter Form auf, um erst bei seiner Wiederkehr voll ausgeführt zu werden.

Das heroische Element ist in dieser Oper allein durch Climene vertreten. Gleich in ihrer ersten Arie *„Tu m'offri un regno“* I 9 tritt es mit Macht hervor. Den rezitativischen Anfang, der dann im Verlauf des Stückes wiederkehrt, kennen wir bereits aus früheren Beispielen. Im folgenden Allegro mit seinem kräftigen Pathos wird die Hauptperson des Stückes in ihrem Grundcharakter treffend eingeführt. Der Mittelsatz greift auf den Text des Hauptsatzes zurück, der somit beim Da Capo am Anfang verkürzt erscheint, eine Freiheit, die in den letzten Stuttgarter Opern nicht selten auftritt. Climene's zweite Arie *„Leggi sdegno“* II 5, die nur aus einem Teile besteht, steigert die Leidenschaft bis ins Unbändige und trägt jenen stark bravourmäſsigen Charakter, in den Jommelli, gleich den meisten seiner Zeitgenossen, bei seinen pathetischen Arien gerne verfällt.

Weit geringeres Interesse können die Arien der Nebenpersonen beanspruchen, so die Arie der Thetis *„Tacito e lento“* I 2, bei der Tonmalerei und Bravour die Hauptrolle spielen, die Arie des Proteus *„Voi che sortir d'affanno“* I 5 mit ihrem tändelnden Charakter, der zu dem moralisierenden Text nicht recht passen will, und endlich die Arie des Sole, die beste von den dreien, deren Grundstimmung sich wenigstens aus der dramatischen Situation heraus ergibt.

Der Schwerpunkt der ganzen Oper liegt aber, wie schon bemerkt, nicht in den Sologesängen, sondern in den zahlreichen *Ensemble- und Chorszenen.* Das Duett zwischen Climene und Teti I 4 beginnt nach Scarlatti'scher Weise mit dem Einsatz der beiden Stimmen nach einander, um dann in echt Jommelli'sche Kanonik überzugehen, die freilich diesmal nicht lange vorhält, sondern sich bald in eine homophone Tonmalerei auf dem Worte *„palpitar“* verliert und mit einer zweistimmigen Koloraturpartie abschlieſst.[1]) Der Schluſs des Ganzen, dem wiederum der Mittelsatz fehlt, vollzieht sich ebenfalls auf durchaus homophonem Wege. Ganz denselben Bau weist das Duett zwischen

[1]) Heinse a. a. O. I 289 bemerkt: „Das Duett der Thetis und Climene hat schöne Stellen, dann kommt freilich auch in der Musik Leeres und Langweiliges“.

Digitized by Google

Fetonte und Fortuna III 2 auf, nur dafs hier Alles weit breiter ausgeführt ist.[1]) Das Duett zwischen Climene und Libia II 10 dagegen strebt in freierer Form nach individueller Charakteristik; namentlich Libia's hilfloses Sehnen kommt in der Melodik sowohl, als in den zarten Bläsersoli zu glücklichem Ausdruck, während Climene mit vollem Orchester antwortet. Dann folgt auch hier nach einem kurzen kanonischen Einsatz das homophone Zusammensingen in Terzen und Sexten. Auch hier verzichtet Jommelli auf einen Mittelsatz; das Ganze spielt sich in einem fortlaufenden Zusammenhang ab. Vollständig frei gehalten ist das Duett zwischen Epafo und Orcane II 7 *„Sol di giuoco e scherno oggetto"*, ein Stück, das mit seinem Orgelpunkt im Basse und seinen Mordenten in den Violinen offenbar nach Situationsmalerei strebt. Eine gewaltige Stringendopartie mit Crescendo malt sehr drastisch das Erwachen der Beiden aus ihrem sprachlosen Erstaunen und nun bricht in einem brutalen Prestosatz ihr ganzer wütender Hafs hervor; sehr charakteristisch sind in diesem absichtlich ziemlich kunstlos gehaltenen Satze die scharf auf einem Tone ausgestofsenen Drohungen, die bald dem Einen, bald dem Andern in den Mund gelegt sind. Orcane's und Climene's Duett *„Amar costante"* II 2 setzt sich aus drei Teilen zusammen. Der erste verläuft ganz in der üblichen Weise, der zweite, bei dem wiederum die Bewegung der 2. Geige auffällt, beginnt ebenso, nur dafs es nicht zum eigentlichen Zusammensingen kommt. Dies folgt vielmehr erst im dritten Abschnitt, und zwar zuerst wieder in Form kanonischer Einsätze, dann unter lebhafter melodischer Erregung, die zunächst den Worten Climene's angepafst ist. Auch hier ist die alte Dacapoform völlig verlassen; statt ihrer haben wir drei nach Taktart, Tempo und Charakter durchaus verschiedene Sätze, deren Folge eine merkliche Steigerung der Empfindung aufweist.

Ein durchaus freies Gebilde ist ferner das Terzett *„Tu mi sfuggi"* zwischen Climene, Fetonte und Libia (II 9). Es beginnt mit einem Dialog der beiden Liebenden in jener abgerissenen, aus kurzen Phrasen bestehenden Manier, wie sie Jommelli bei solchen Situationen der Ratlosigkeit liebt; die Geigen malen dazu mit ihrem kleinen Motiv das Unstäte, Verworrene, das über der ganzen Situation liegt. Dann folgt die Klage aller Drei über die „Qualen dieser Stunde", zunächst wiederum mit kanonischem Einsatz, dann mit Imitationen verschiedener Gruppen gegeneinander, bis sich alle drei Stimmen bei den

---

[1]) Dieses Duett nennt Heinse a. a. O. „das Wesentliche vom Ganzen".

Digitized by Google

Worten *„per quest' anima fedel"* vereinen. Nach diesem überaus knappen Satze setzt das Fragespiel zwischen den Liebenden aufs Neue ein, aber weit drängender und ängstlicher (Synkopen in Viol. 2 und Bratschen, Imitationen in Viol. 1 und Bässen), dann schweigt auch Libia. Fetonte aber fällt wieder in seine Arie *„Tu parla, tu digli"* zurück, die, das erste Mal durch Libia's Dazwischenkunft unterbrochen, nunmehr zu einem umfangreicheren, leidenschaftlich flehenden Gesange ausgesponnen wird. Bemerkenswert ist, dafs der ganze Schlufs des Aktes, von Fetonte's Cavatine an bis zum Ende, ein fortlaufendes Ganzes bildet, das aus vier Ensemble- und Solosätzen besteht und aus der dramatischen Entwicklung wie von selbst herauswächst.

Das Quartett *„Tu più saggia"* II 6 kann als solches im gewöhnlichen Sinne nicht bezeichnet werden, denn die beiden Stimmenpaare treten niemals zu gemeinsamem Gesange zusammen. Schuld daran trägt in erster Linie der Textdichter, der hier das Liebespaar mit den beiden Gegnern ein ziemlich ungeschicktes und albernes Spiel treiben läfst, das, mit allerhand banalen Sentenzen geführt, keine Abwechslung und vollends keine Steigerung zu bieten vermag. So entsteht auch in der Musik, so sehr sich Jommelli bemüht, die einzelnen Stimmungen scharf von einander abzugrenzen, ein sehr lockeres Gebilde, das trotz seines grofsen Umfangs zu keinem dramatischen Höhepunkt führt. Es sind im Ganzen sechs Abschnitte, in Form und Charakter mannigfach von einander getrennt: bald führt diese Gruppe, bald jene das Wort, bald erfolgen Fragen und Antworten Einzelner gegeneinander. Aber zu einer einheitlichen Wirkung kommt es nicht und ein wirklicher Höhepunkt wird erst in dem unmittelbar anschliefsenden Duett Epafo's und Orcane's erreicht. Wiederum haben wir einen jener Fälle vor uns, wo Jommelli, diesmal durch die Mängel seines Textes veranlafst, über der Einzelmalerei die Einheit der Grundstimmung aufser Acht gelassen hat.

Die *Chöre* des *„Fetonte"* erwecken ein besonderes Interesse, weil sie quantitativ wie qualitativ über Jommelli's bisherige Leistungen hinausgehen. Er benützt hier nämlich den Chor nicht nur zur Erzeugung von besonders eigentümlichen, pittoresken Stimmungsbildern, sondern auch als dramatischen Faktor. Charakteristisch hierfür ist gleich die erste Szene der Oper, eine Soloszene mit Chor und Ballett. Jommelli hatte Ähnliches bereits im Wiener *„Achille in Sciro"* II 7 versucht, neu ist aber hier das Hinzutreten des Ballettes nach französischem Muster. Der Chor selbst — er besteht nur aus zwei Tenören — ist ein „Staffagenchor", d. h. er unterstützt die Worte der Solistin,

Digitized by Google

indem er ihr Gebet in verkürzter Form wiederholt. Wir haben hier eine Gebetsszene vor uns, wie sie sich späterhin bis tief ins 19. Jahrhundert hinein andauernder Beliebtheit erfreuten. Formell in der einfachsten Liedform gehalten bildet das Stück mit seinem innigen Gefühlsausdruck, der von dem Pathos der Gluck'schen Gebetschöre weit entfernt ist, einen instruktiven Vorläufer jener zarten Chorszenen, wie sie die spätere italienische Oper, z. B. die Schöpfungen S. Mayr's häufig aufweist.[1])

Ein ganz besonderes Interesse aber gewinnt dieser Chor aufserdem noch dadurch, dafs er mit der *Sinfonie* organisch verknüpft ist. Er vertritt nämlich die Stelle des langsamen Mittelsatzes. Diese Sinfonie weicht somit von der herkömmlichen Praxis bedeutend ab,[2]) nicht allein wegen der Hereinziehung der Chorszene, sondern auch wegen ihres unverkennbaren Programmcharakters. Ihr Allegro beginnt zwar ganz in dem üblichen festlich-glänzenden Ton, aber schon im 36. Takt machen sich die programmatischen Tendenzen geltend: der Vorhang geht auf und das Priesterballett beginnt. Nach einem Halbschlufs auf der Dominante A setzt die Soloszene mit Chor in D-moll ein, ihr schliefst sich das zweite Allegro der Sinfonie an, ein ganz ausgesprochenes Programmstück, welches „das unterirdische Getös einer schröcklichen Erschütterung“ nebst der Flucht der Priester und zugleich die von der ersten Szene zur zweiten überleitende Verwandlungsmusik darstellt. Auch dieses Allegro gelangt zu keinem vollen Abschlufs, sondern leitet in eine Ballettszene über, deren Musik, wie gewöhnlich, von einem andern Komponisten stammte und deren Inhalt sich aus den Angaben des Textes ergiebt.[3])

Das Ganze stellt somit einen historisch bedeutsamen Versuch dar, der alten Opernsinfonie unter Beibehaltung ihres dreiteiligen Grundschemas nach Form und Charakter neue Seiten abzugewinnen.

Fremd war dieses Verfahren den Neapolitanern keineswegs. Fünf Jahre zuvor hatte Franc. di Majo in der Sinfonie seiner *„Ifigenia in Tauride“*[4]) den Sturm, den Schiffbruch und die Ankunft des Orest

---

[1]) Vgl. H. Kretzschmar, Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs, im Jahrb. Peters 1904, S. 35 und L. Schiedermair, Beiträge zur Gesch. der Oper um die Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts (1907) S. 157 und 256 f.

[2]) Heinse I 289: „Der Anfang gleich ist eine Zauberei nach der andern, die Sinfonie schön und neu“.

[3]) S. die betreffende Stelle der Neuausgabe.

[4]) Florimo (II 286 ff.) kennt die Oper nicht, die 1764 ihren Weg auch nach Mannheim fand, wo Jommelli sie ohne Zweifel kennen lernte. Vgl. Walter a. a. O. S. 135.

Digitized by Google

in Tauris geschildert: das erste Allegro stellt den Schiffbruch auf tosendem Meer dar, im Andante hellt sich der Himmel auf und im Schlufssatz entbrennt der Kampf Orest's und seiner Genossen mit den Tauriern. Das Ganze spielt sich vor offener Szene ab. Das Verfahren war also ein ganz ähnliches, wie im *„Fetonte“*, nur dafs Jommelli hier noch einen Schritt weitergeht und Solo- und Chorgesang mit in die Sinfonie hineinzieht. Von diesem Experiment ist er zwar in den späteren Werken wieder abgekommen, jedoch die Tendenz, die Sinfonie programmatisch mit der Oper, speziell mit der ersten Szene zu verbinden, läfst sich mehr oder minder evident in allen folgenden Opern nachweisen. Sie geht Hand in Hand mit dem malerischen Zug, der in Stuttgart überhaupt in seine Opernkomposition eindringt, und wurde ihm aufserdem durch das Bestreben eingegeben, von dem dramatischen Ernst, der seine Opern auszeichnet, auch der Sinfoniekomposition ihren Teil zukommen zu lassen.

Ein Satz von ganz eigentümlichem, pittoreskem Reiz ist der Tritonenchor I 3, den Heinse[1]) „ein Meisterstück für ihren Charakter nennt“. Er ist dreistimmig (2 Ten. und Bafs) und trägt ein durchaus pastorales Gepräge. Die Harmonie wechselt meist nur zwischen Tonika und Dominante; charakteristische Hörnersoli geben die Klänge der *„gran buccina“* wieder, während sich die Geigen meist in wiegenden Figuren ergehen. Nur einmal gelangt die Brutalität dieser Meergötter zum Durchbruch: in dem unisonen Fortegang auf *„su i campi a pascolar“*; gleich darauf aber endet das Ganze *piano* mit Quintschlufs und es beginnt der in der Partitur, wie gewöhnlich, nicht enthaltene *Ballo.* Der Chor gehört nicht allein zu den Perlen dieser Oper, sondern besitzt auch in den übrigen kein Seitenstück. Aber in den späteren neapolitanischen Opern, so namentlich bei S. Mayr, haben diese Klänge einen deutlich merkbaren Nachhall gefunden.

Wie hier, so versucht Jommelli auch in der Chorszene I 8 zu charakterisieren. Wiederum handelt es sich um einen gröfseren musikalischen Komplex: zunächst zieht der siegreiche Orcanes mit seinem prunkvollen Gefolge unter den Klängen eines Marsches ein, dessen energischer, ans Brutale streifender Charakter für den szenischen Vorgang sehr bezeichnend ist. Dann setzt der Chor (wiederum 2 Tenöre und Bafs) mit den Worten *„Fiamme odorifere“* ein, ebenfalls in scharf punktiertem Marschrhythmus und von erregten Figuren in den Violinen begleitet. Der kurze, nur 10 Takte umspannende Chor

---

[1]) I 289.

Digitized by Google

schliefst mit seiner Wiederholung am Schlusse der Szene einen ebenfalls sehr knappen Solosatz des Orcanes ein, worin sich dieser als der richtige *„miles gloriosus“* zu erkennen gibt; die Trommelbässe, sowie die das fliehende Heer der Besiegten darstellenden Geigenfiguren kennen wir aus den früheren Opern. Charakteristisch für diese Chorszene ist die grofse Knappheit ihrer einzelnen Glieder, die noch deutlich an die frühere Abneigung gegen den Chor überhaupt gemahnt.[1])

Zum dritten Male erscheint der Chor in der grofsen Schlufsszene der Oper, die unter Aufbietung des allergröfsten dekorativen und maschinellen Apparates die Katastrophe des Helden und seiner Mutter, sowie den allgemeinen Weltbrand schildert.[2]) Es ist die umfangreichste Schlufsszene in sämtlichen Opern Jommelli's: Orchesterrezitative, ariose Sätze, Ensembles und Chöre wechseln in vollständig freier Weise miteinander ab. In ihrem ersten Teile haben wir ein ausgeführtes Orchestergemälde nach Rameau'schem Muster vor uns, zu dem die Deklamation der Singstimmen den fortlaufenden Kommentar giebt. Zunächst wird das Aufsteigen des leuchtenden Sonnenwagens im Orchester geschildert, wobei das Crescendo zu sehr wirkungsvoller Anwendung gelangt. Im Allegro assai *„Numi, che veggo!“* künden die heftigen Schläge des ganzen Orchesters an, dafs Phaëthon von seiner Bahn abzuirren beginnt und unmittelbar darnach prägt sich der lähmende Schrecken Climene's über das zu erwartende

---

[1]) Derartige prunkvolle, aus Märschen und Chören zusammengesetzte Szenen waren der Ort, wo sich die italienische Solooper am leichtesten zur Wiedereinführung des Chores entschlofs. So finden wir bereits in Hasse's *„Solimano“* von 1753 (I 6) gelegentlich des Einzuges Selim's eine effektvolle Chorszene, die durch einen charakteristischen Bläsermarsch (Corn., Timp. turchesi, Ob., Fag.) auf der Bühne eingeleitet wird. Beim Hinzutritt des vierstimmigen Chores tritt das eigentliche Orchester in Tätigkeit. Der Chor selbst hat dreiteilige Arienform. Während der Hauptteil homophon gehalten ist, bringt der Mittelteil (*„De' perigli e della morte“*) im Anschlufs an die Textworte einen polyphonen Satz. Wenn auch nicht im Einzelnen, so doch im Gesamteindruck mag hier Jommelli jene Hasse'sche Szene vorgeschwebt haben.

[2]) Hierüber spottet Heinse a. a. O.: „Der Ausgang ist wirklich das possierlichste Zeug. Himmel und Erde brennt; Jupiter zerschmettert den Wagen Phaëthons mit einem Donnerkeil; Libia, dessen Geliebte, stirbt in Ohnmacht, und Climene, die Mutter, schwatzt noch lange mit den hundstollen Königen und stürzt sich darauf ins Meer. Kein Schauspieler erstickt oder verbrennt, welches ordentlich zum Lachen sein mufs, bei dem ungeheuern Aufruhr aller Elemente, und das Stück endigt sich mit Dunst und Rauch und dem Davonlaufen aller. ‚Sehr wahr‘, sagte Lockmann lachend, ‚aber der Schlufs in der Musik ist doch pittoresk und prächtig‘.“

Digitized by Google

fürchterliche Schicksal aus (die Violinen gehen in getragenen ganzen Noten mit den Bässen zusammen!). Mit dem Eintritt des C-dur setzt unter Aufbietung aller orchestralen Mittel die Weltkatastrophe ein. Wir sehen die Grundfesten des Weltalls erbeben und Erde und Gewässer in Flammen aufgehen (der daktylische Rhythmus des Anfangs erscheint in den Doppelgriffen der Bratschen und in den Bässen wieder). Kurz darauf lassen sich in kleinen Bläsersoli die Klagen der verschiedenen Gottheiten vernehmen und alsbald ertönt a cappella ein kurzer, schmerzerfüllter Chor unsichtbarer Stimmen, der im Folgenden dreimal wiederholt wird. Bereits zeigen sich dazwischen auch schon die Blitzstrahlen Juppiters in den Geigen, die später, nach dem zweistimmigen Rezitativ Epafo's und Climene's, den Untergang Phaëthon's herbeiführen. Wiederum stellt sich jenes unheimliche chromatische Aufsteigen der Bässe mit den Geigen zusammen ein, dann folgt ein neues Allegro, das den Einbruch des Mohrenheeres in das ägyptische Lager schildert, ein Pseudoensemblesatz, wie wir ihn bereits II 6 angetroffen haben. Sobald aber Climene in den Vordergrund tritt, hat das freie Accompagnato wieder das Wort; es ist mit ganz besonderer Sorgfalt bedacht, wie denn überhaupt alle Rezitative Climene's mit Orchester Musterstücke pathetischer Deklamation sind. Mit dem Eintritt des Andante's in C-dur und seinen rollenden Bässen scheint sich wieder ein Ensemblesatz vorbereiten zu wollen. Aber auch jetzt kommt es nicht dazu: der Streit der Beiden um ihre fürstliche Beute vollzieht sich in wenigen, hastig hervorgestofsenen Takten, bis schliefslich wiederum Climene dem Flusse des Satzes mit einem Rezitativ ein Ende macht, das in höchst bedeutsamer Weise eine Reminiscenz an ihre frühere Arie I 9: *„Tu m' offri un regno in dono“* bringt — diesmal auf die Worte *„Servirò dov' io regnai“*. Und nun rüstet sie sich in dem D-dur-Allegrosatz, der sich aber bald nach H-moll wendet, zum Tode. Nochmals gedenkt sie des Sohnes in einem jener charakteristischen Adagiosätze, wo die Stimme eines geliebten Toten in einzelnen Bläsersoli sich vernehmen läfst. Dann setzt das Allegro wieder ein; die Melodieführung wird entschlossener und leidenschaftlicher. Unmittelbar darauf erscheint wieder einer jener eigentümlichen, in abgerissenen Phrasen sich ergehenden Dialoge, begleitet von lebhaftem imitatorischem Spiele der Geigen. Nicht ohne Bedeutung ist, dafs die Katastrophe Climene's vom Orchester in derselben Weise geschildert wird, wie zuvor der Untergang Fetonte's, selbst die drei getragenen Takte fehlen nicht. Am Schlusse tritt der Chor ein, diesmal aus Sopran und Tenor bestehend.

Digitized by Google

In einem düsteren D-moll-Satze gibt er der Empfindung des Schreckens Ausdruck, wobei die Unisoni auf „*di spavento, di morte, d'orror*“ sich ganz besonders nachdrücklich herausheben. Das Schlufsallegro freilich trägt durchaus das knappe und im Ausdruck wenig individuelle Wesen der alten neapolitanischen Schlufschöre an sich.

Das Ganze stellt sich als ein vollständiges, für ein italienisches Musikdrama durchaus ungewöhnliches Finale dar, wie es von Jommelli in so grofsem Mafsstabe noch nicht versucht worden war. Es ist derselbe Pfad, den auch Gluck im „*Telemacco*“ gewandelt ist, und es ist nicht undenkbar, dafs Jommelli bei diesem Finale des „*Fetonte*“ Sätze wie der erste Aktschlufs der Gluck'schen Oper vorschwebten. Zur Aufstellung eines den ganzen Komplex beherrschenden Hauptmotivs, wie es uns bei Gluck entgegentritt, ist Jommelli freilich nicht gelangt. Die Einheit seines Finales wird vielmehr nur durch die Tonart D-dur[1]) und durch die gelegentliche Wiederkehr einzelner bedeutsamer Phrasen gewährleistet. Aber trotzdem wird man ihm die Anerkennung nicht versagen können, dafs er, namentlich im ersten Hauptabschnitt, der den Untergang Phaëthon's schildert, ein einheitliches, dramatisch überaus wirksames Ganzes geschaffen hat, das sich nicht allein auf äufserliche Tonmalerei, sondern auch auf die Darstellung seelischer Erregung erstreckt und aufserdem in machtvoller Steigerung verläuft. Nicht dasselbe kann man vom zweiten, den Untergang Climene's behandelnden Abschnitt sagen, trotzdem auch er in der Selbstmordszene Climene's einen wirksamen Höhepunkt besitzt. Aber die übrigen Sätze, namentlich die den beiden Königen zufallenden, sind mehr skizziert als wirklich ausgeführt, sie halten sich aufserdem zumeist in den Grenzen des Konventionellen. Die musikalische Gestaltung entspricht nicht der Bedeutung der Situation; es ist mehr ein Aneinanderreihen kleiner, mehr angedeuteter als ausgeführter Stimmungsbilder, deren Wirkung nicht sowohl auf einer einheitlichen, aus der dramatischen Situation geschöpften Grundstimmung beruht, als auf Detailzügen und deren geschickt gewählten Kontrasten. Aber trotz alledem wird dieses Finale des „*Fetonte*“ sein Interesse für den Historiker behaupten, nicht allein wegen seiner für die damalige Zeit meisterhaft zu nennenden Tonmalerei, die der folgenden melodramatischen Komposition wiederum neue Darstellungsmittel geliefert hat, sondern auch als ein nicht unwichtiger Versuch, der opera seria

[1]) Bemerkenswert ist übrigens, dafs in der Mitte beider Haupteinschnitte eine Ausweichung nach C-dur stattfindet.

Digitized by Google

die grofsen freien Szenenkomplexe an den Aktschlüssen wiederzugewinnen, wie sie die opera buffa bereits besafs.

„Fetonte“ war die letzte grofse Opernschöpfung Jommelli's für den Stuttgarter Hof. Noch einmal bot man den ganzen komplizierten Theaterapparat auf, noch einmal wurde jener unerhörte Glanz entfaltet, dem das württembergische Volk mit stetig wachsendem Grolle zusah. Hier war tatsächlich das Ideal der neapolitanischen Opernperiode in fast märchenhafter Weise in die Wirklichkeit getreten. Mag sich Verazi auch wie ein Zerrbild Metastasio's ausnehmen, auf den Operngeschmack seiner Zeit hat er doch richtig zu spekulieren verstanden. Eine der abenteuerlichsten Handlungen, gespickt mit Überraschungen aller Art, die allen Künsten des Theaters reichlich Gelegenheit zu ungehinderter Entfaltung boten — das war ein Theaterstück nach dem Geschmacke der Zeit, und es ist ein weiteres Zeichen von Jommelli's hoher Auffassung vom musikalischen Drama, dafs er bestrebt war, der Musik die erste Stelle in diesem „Gesamtkunstwerk“ zu erringen.[1]) Die Scheidung der Opernmusik in Secco und geschlossene Nummern hat er auch hier nicht aufgegeben, aber das Einerlei ihrer Aufeinanderfolge, das er schon in weit früherer Zeit durchbrochen hatte, tritt gerade im *„Fetonte“* insofern weit mehr zurück, als einerseits die Form der Arien weit mannigfaltiger gehandhabt wird und andererseits den Ensemble- und Chorpartien ein weit gröfserer Raum zufällt. Auch darin stellt diese Oper einen Höhepunkt der Entwicklung dar, dafs sie das Prinzip der vollständig freien

---

[1]) Schubart schildert seinen Eindruck von dieser Oper in sehr lebhaften Farben a. a. O. I 83: „Ich reiste nach Ludwigsburg, um die neue Oper *„Fetonte“* am Geburtstage des Herzogs aufführen zu sehen. Man stelle sich einen so feuerfangenden Menschen vor, als ich war, dessen Hauptbang die schönen Künste, sonderlich die Tonkunst gewesen, und der noch nie ein treffliches Orchester gehört, noch nie eine Oper gesehen hatte, diesen Menschen stelle man sich vor — wie er schwimmt in tausendfachen Wonnen, indem er hier den Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik vor sich sah.“ Vgl. auch den Bericht des Frankfurter Korrespondenten in der Allg. Mus. Zeitg. 1799, Nr. 52: „In Stuttgart ward *„Fetonte“* von Jommelli, in Mannheim *„Adriano“* von Holzbauer gegeben — beide herrliche Komponisten, deren dauernder Nachruhm dem nagenden Zahn der Vergessenheit an ihren Werken trotzt. In Stuttgart blendeten die Dekorationen durch ihre äufserste Präzision mein Auge, denn sie trieben die Täuschung bis zur Wahrheit. Der Gesang der Sänger und Sängerinnen glich der Harmonie der Seligen im Elysium. Allein mein Ohr, nicht vielmehr mein Gefühl, fand den mathematisch richtigen Gang des Orchesters nicht so ganz im Gleichschritt, wie ich ihn erwartet hatte. Die vielen ausländischen Virtuosen waren die Ursache dieses Mifsstandes bei einer Oper, die vielleicht zu ihrer Zeit die prächtigste in Europa war.“

dramatischen Gestaltung, wie es bisher fast nur die grofsen Soloszenen beherrscht hatte, nunmehr systematisch auch auf diejenigen Szenen erstreckt, an denen mehrere Personen, ja ganze Massen, beteiligt sind. Im *„Fetonte“* liegt die höchste Ausbildung der freien dramatischen Szene und zugleich der Höhepunkt der französischen Einflüsse in Jommelli's dramatischen Schöpfungen vor uns.

Dafs der Herzog bei allen diesen Neuerungen seine Hand im Spiele gehabt hat,[1] zeigt sich namentlich auch in der verschiedenen Gestaltung derjenigen Werke, die Jommelli während seines Stuttgarter Aufenthalts für Italien geschrieben hat. Es sind der *„Creso“* 1757 für das T. Argentina in Rom, und der *„Temistocle“*, in demselben Jahre für S. Carlo in Neapel geschrieben.[2])

Creso und Temistocle

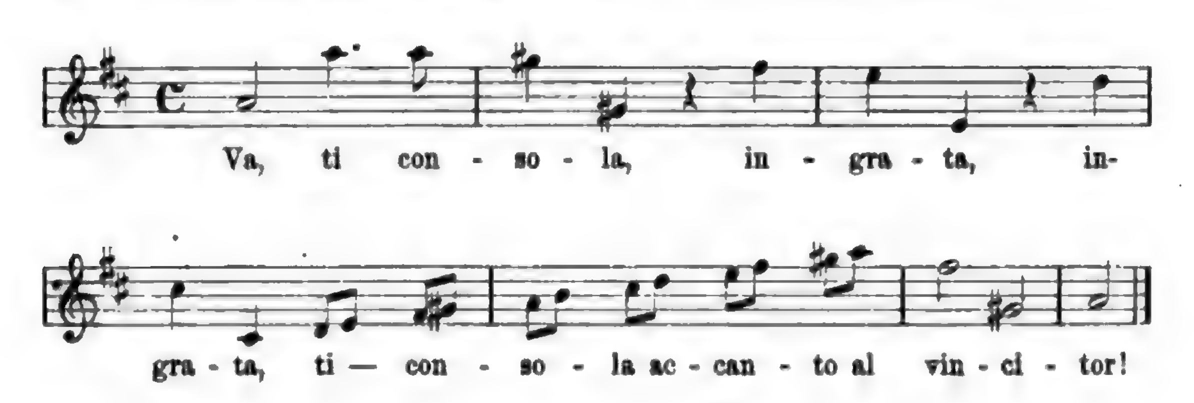
Beide Opern unterscheiden sich von den Stuttgarter Werken grundsätzlich darin, dafs sie wieder auf dem Standpunkt der Solooper zurückkehren. Sie kennen weder den Chor noch Ensemblesätze, die über den Rahmen der landläufigen Duette hinausgehen. Ja, selbst in der Verwendung der freien Soloszenen ist Jommelli hier weit sparsamer als dort; so verlaufen z. B. im *„Temistocle“* die Szenen der Aspasia I 6, des Temistocle I 10, der Aspasia II 6, des Sebaste III 8 durchaus in der älteren Weise, d. h. im Secco mit nachfolgender Arie. Immerhin aber bieten auch diese Opern, vor Allem der *„Creso“*, einige treffliche Accompagnatoszenen, wie die Szene der Ariene am Schlufs des zweiten Aktes und des Creso III 10, Es-dur-Sätze, die durch das Streben nach motivischer Geschlossenheit und durch imitatorischen Orchestersatz ausgezeichnet sind. Auf einem einzigen Motiv baut sich die Szene des Euriso III 8 auf.

Ein kleiner Ansatz zu einem gröfseren musikalischen Komplex in der Stuttgarter Manier findet sich in der Schlufsszene des *„Creso“*. Hier haben wir zunächst eine Cavatine der Ariene (Es-dur C Andante assai), dann leitet eine kurze Seccopartie zum Coro *„Bella pietà tu sei“* über, der mit seiner Wiederholung ein kleines kanonisches Duett zwischen Euriso und Ariene einschliefst.

Aber im Übrigen ruht der Schwerpunkt dieser Opern, wie in der früheren Zeit, durchaus auf den Arien. Nur die Mannigfaltigkeit der Form, der strengere Orchestersatz und die freie, durch Schwung und Empfindungstiefe ausgezeichnete Melodik deuten darauf hin, dafs wir uns hier in Jommelli's reifster Periode befinden. Auch hierin

[1]) S. o. S. 274.
[2]) S. o. S. 75.

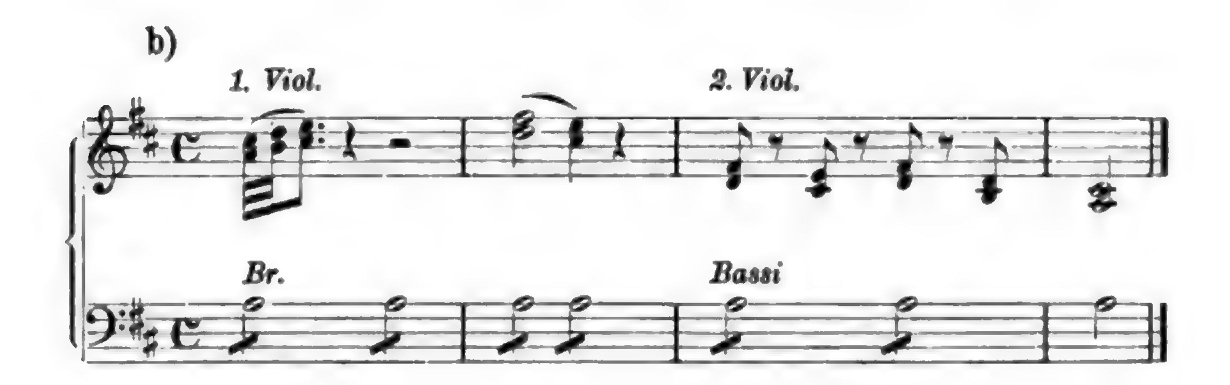
Digitized by Google

ist der *„Creso“* dem *„Temistocle“* überlegen, der überhaupt zu Jommelli's schwächeren Schöpfungen gehört. Vor allem heben sich die Arien des Creso und der Ariene heraus. Creso's Arie *„Empia, empia, conosco assai“* (II 9) mit ihrer energischen Melodik, ihrem Orgelpunkt in der Mitte des Hauptsatzes und ihren Oktavenschritten:

kann sich den meisten Stuttgarter Arien ebenbürtig an die Seite stellen. Auch der strengere Orchestersatz mit den zahlreichen Imitationen und der kühnen Harmonik, vor Allem in den Mittelsätzen, gemahnt an die Stuttgarter Weise, ebenso die häufig den Fluſs der Melodie unterbrechenden, ausdrucksvoll deklamierten Stellen mit Generalpausen und Fermaten.

Das einzige Duett, das auſser dem schon genannten in diesen beiden Opern vorkommt, Cres. I 13 (der *„Temistocle“* besitzt auſser dem Schluſssatz überhaupt kein Ensemble) zwischen Ariene und Euriso hält sich in seinem Hauptsatz ganz an das Scarlatti'sche Muster, bringt aber im Mittelsatz einen hübschen, streng durchgeführten Kanon der beiden Singstimmen.

In der Instrumentation übertrifft der *„Creso“* die Schwesteroper ebenfalls um ein Bedeutendes. Er entfaltet einen groſsen Glanz durch die ausgiebige Verwendung der in Stuttgart nur spärlich auftretenden Trompeten, ist aber auch sonst wegen der auffallend oft eingestreuten Soli der Holzbläser und Hörner bemerkenswert. Endlich nimmt er insofern eine Sonderstellung ein, als er auch dem zweiten und dritten Akt eine *Sinfonia* voranschickt. Beide sind einsätzige Allegros und auſser dem gewöhnlichen vollen Orchester (ohne Trompeten) mit Flöten besetzt, die korrespondierend mit den Oboen häufig solistisch verwendet werden. Inhaltlich bewegen sich diese Sätze durchaus in der Sphäre der üblichen Sinfonie-Allegros; von irgend welcher individuelleren Charakteristik in Anlehnung an das Drama

Digitized by Google

ist keine Spur vorhanden. Auch die Anfangssinfonien der beiden Opern bieten nichts Aufsergewöhnliches; die des *„Temistocle“* verliert sich in ihren beiden Ecksätzen sogar völlig in das oberflächliche Wesen der ersten Periode. Besser ist die Sinfonie des *„Creso“*, die in ihrem ersten Allegro zwei deutlich mit einander kontrastierende Themen enthält:

Ihr letzter Satz, bei all seiner Länge (105 Takte) melodisch sehr flüchtig und reizlos, strebt hauptsächlich dynamische Wirkungen an, *f* und *p* wechseln in unvermittelten Gegensätzen beständig miteinander ab.

Bis zu seinen Stuttgarter Tagen hatte sich Jommelli's Entwicklung stetig, wenn auch mit langsamen Schritten, nach aufwärts bewegt. Schritt für Schritt, häufig zögernd, hatte er, den sich ihm darbietenden Anregungen folgend, den Kreis seiner Ausdrucksmittel erweitert, alle kühnen Sprünge auf seiner Laufbahn aber fast ängstlich vermieden. Der Wiener Aufenthalt bedeutete wohl einen tieferen Einschnitt, aber der Niederschlag der gewonnenen Eindrücke war keineswegs so beträchtlich, wie man wohl hätte erwarten können. Das wurde nunmehr anders. In Stuttgart nimmt Jommelli's Entwicklung, dank der tatkräftigen Initiative des Herzogs, mit einem Male ein beschleunigteres Tempo an. Es ist, als ob sich ihm am württembergischen Hofe eine neue Welt erschlossen hätte; von den Rückblick

Digitized by Google

verschiedenartigsten Seiten strömen ihm die Anregungen zu und rufen in seinen Schöpfungen eine Vielseitigkeit des Ausdrucks hervor, die nach den früheren Werken niemand geahnt hätte. Er erreicht eine Höhe der Meisterschaft, die ihm nach seinen italienischen Lorbeeren nun auch noch die Bewunderung der deutschen Musikwelt gewann.

Und doch war dieser Sprung in seiner Entwicklung kein so aufserordentlicher, wie es dem oberflächlichen Betrachter erscheinen könnte. In der Hauptsache, nämlich in Jommelli's gesamter Opernauffassung, hat sich Nichts geändert. Nur die Ausdrucksmittel sind andere, modernere geworden. Das lehrt aufs Deutlichste die Wahl der Texte, die auch jetzt prinzipiell den Rahmen der metastasianischen Librettistik nicht verlassen. Dafs Jommelli im Einzelnen seinen Texten eine dramatisch wirksamere Fassung gab, dafs er fernerhin die Seccopartien zu Gunsten des Accompagnatos einschränkte, ändert nichts an der Tatsache, dafs die Grundstruktur seiner Opern dieselbe blieb, wie früher. Auch das ganze Gepräge dieser Stuttgarter Libretti weicht in keinem Punkte von den Geleisen Metastasio's ab, es beweist vielmehr deutlich, dafs die ethischen Mängel dieser Dichtungsgattung Jommelli ebensowenig zum Bewufstsein kamen, wie ihre formalen. Dieses Festhalten an dem altbewährten Typus hat ihm im Fluge die Herzen des italienisch gesinnten Publikums gewonnen, es sollte aber auch schon nach wenigen Jahrzehnten seinem Ruhme verhängnisvoll werden. Der Beiname des „italienischen Gluck", der ihm eben auf seine Stuttgarter Opern hin zu Teil ward, beweist nur, wie wenig diejenigen, die ihn im Munde führten, von dem eigentlichen Wesen der Gluck'schen Reform erfafst hatten. Um jener konservativen Grundtendenz willen sah das grofse Publikum bei Jommelli willig über alle die kühnen musikalischen Neuerungen hinweg, die es Gluck später nicht verzeihen konnte.

Im Grunde genommen bleibt also Jommelli auch in Stuttgart noch durchaus ein Schüler Hasse's. Sein Ziel war nach wie vor nicht die fundamentale Reform, sondern die Regeneration der neapolitanischen Oper in dramatischem Sinne. Und eben in Stuttgart glaubte er diesem Ideal am nächsten gekommen zu sein — hat er sich hier doch auch selbst vor einschneidenden Änderungen seiner Texte nicht gescheut.

Die neuen Elemente, mit denen sich in Stuttgart der alte italienische Grundstock der Jommelli'schen Oper verschmolz, sind teils *französischer*, teils *deutscher* Herkunft. Das *französische* Gut ist leicht zu erkennen: es besteht einmal in den Chören, dramatischen

Ensembles,[1]) selbständigen Orchesterstücken und Tänzen, dann aber vor Allem auch in jenen grofsen programmatischen Szenen, in denen das Orchester der Träger der Situationsentwicklung ist, während sich die Singstimme, mehr erläuternd, im Hintergrunde hält. Auch in der Behandlung des Orchesters zeigt sich der französische Einflufs, wie wir sahen, bis in Einzelheiten hinein.

Schwieriger ist der *deutsche* Einschlag zu erkennen. Schon die Zeitgenossen haben sich daran gewöhnt, Alles, was ihnen an diesen Werken als unitalienisch mifsfiel, als *„tedesco"* zu bezeichnen und die spätere Forschung ist ihnen darin getreulich gefolgt.[2]) Aber so einfach liegt die Sache nicht, sie ist vielmehr deshalb ganz besonders verwickelt, weil Jommelli's Muse von allem Anfang an so manchen den Deutschen verwandten Zug trägt. In erster Linie sind die ungewöhnliche Harmonik und der ausgedehnte Anteil des Orchesters an der Darstellung zu nennen, die schon in den frühsten Opern den Zeitgenossen auffielen. Hier kann es sich also durchaus nicht um die Erschliefsung neuer Ausdrucksgebiete handeln, sondern nur um die konsequente Weiterverfolgung einer bereits vorher eingeschlagenen Bahn.

Die Intensität freilich, mit der Jommelli nunmehr diese Richtung verfolgte, mag wohl auf die Rechnung deutscher Einflüsse zu setzen sein. Sie führte schliefslich in Stuttgart im Verhältnis zwischen Gesang und Orchester zu einer Verschiebung, welche von den Einen getadelt, von den Andern gepriesen, von Allen aber als eine spezielle Eigentümlichkeit Jommelli'scher Kunst anerkannt wurde.[3]) Diese eifrige Anteilnahme der Instrumente am Stimmungsausdruck, diese liebevoll ausgeführte orchestrale Detailmalerei wurden vom Publikum als wesentliche Unterscheidungsmerkmale der Hasse'schen Kunst gegenüber erkannt, und zwar mit vollem Recht, denn Hasse hat auch in seinen reifsten Schöpfungen seinem Opernorchester trotz aller

---

[1]) Diese Neuerung blieb nicht ohne Widerspruch. Vgl. Bofsler, Elementarbuch der Tonkunst II (Speier 1789), S. 32: „Es hatte das Ansehen, als hätte er von diesem Zeitpunkt (der Ankunft in Stuttgart) ab seine ehemalige simpele und edle Schreibart gänzlich verändert, indem er die Hauptstimme mit andern singenden Personen so sehr überladete, dafs sie viel Verwirrung in der Melodie brachten; seine Musik erhielt freilich durch die Schwierigkeiten der Kunst in den Augen der Kenner gröfseren Wert, aber auf der andern Seite verlor sie von ihrer Wirkung.

[2]) Vgl. die oben S. 16 f. angeführten Zeugnisse.

[3]) Arteaga, Rivoluzioni II 32: „Nell' accoppiar l' espressione al difficile, nella fecondità e nel brio de' suoi concerti fù veramente originale."

Digitized by Google

Meisterschaft der Behandlung und trotz des reichen individuellen Lebens, das darin zur Entfaltung gelangt, niemals eine so selbständige Stellung dem Gesange gegenüber zugestanden.[1]) Seine Kunst der grofszügigen Stimmungsbilder, die uns oft mit wenig Mitteln so Ergreifendes zu sagen weifs, weicht bei Jommelli einer moderneren, raffinierteren Art, die den Schwerpunkt der dramatischen Komposition im sorgfältigen Eingehen auf die subtilsten Nüancen des Ausdrucks erblickt.

Der erste, der gegen diesen „neuen Stil" Jommelli's seine Bedenken äufserte, war sein alter Freund Metastasio. Dem war bereits in den Wiener Opern die detaillierte Orchesterbehandlung aufgefallen;[2]) jetzt glaubte er sich verpflichtet, den seiner Meinung nach immer mehr auf Abwege geratenden Meister nachdrücklich zur Umkehr zu ermahnen. Im Jahre 1765 erhielt Jommelli ein Schreiben des Dichters, worin ihn dieser eindringlich darauf aufmerksam machte, dafs er bei seiner gegenwärtigen Methode, die Singstimmen zu behandeln, auf dem besten Wege sei, seine alte Zaubermacht über die Gemüter einzubüfsen.[3]) Harmonik und Orchesterbehandlung, das waren denn auch späterhin die beiden Hauptpunkte, an denen die norddeutsche Kritik mit ihrem Tadel einsetzte. Hiller's Kritik über Jommelli's Orchestersatz[4]) berührt sich eng mit den Worten

---

[1]) Vgl. Hiller, Über Alt und Neu in der Musik S. 11: „Hasse, im Gesang natürlich und leicht, ist es auch immer in der hinzugefügten Begleitung, dahingegen Jommelli im Gesange sehr oft gezwungen und schwerfällig, sowie in der Begleitung gesucht und gekünstelt ist." Im weiteren Verlauf wird Hasse's Gesang mit „einer jungen, schönen Nymphe", der Jommelli's dagegen mit „einer reich geschmückten Dame" verglichen.

[2]) Vgl. oben S. 51 f.

[3]) Vgl. Opp. post. II 322: „Ah non abbandonate una facoltà nella quale non avete e non avrete rivali! Nelle arie magistrali potrà qualcuno venirvi appresso con l' indefessa e faticosa applicazione, ma per trovar le vie del core altrui, bisogna averlo formato di fibra così delicata e sensitiva, come voi l' avete, a distinzione di quanti anno scritto note finora. È vero che anche scrivendo in questo nuovo stile, voi non potete difendervi di tratto in tratto dall' espressione della passione che il vostro felice temperamento vi suggerisce; ma obbligandovi l' immaginato concerto ad interrompere troppo frequentemente la voce, si perdono le traccie de' moti che avevate già destati nell' anima dell' ascoltante, e per quella di gran maestro, trascurate la lode di amabile e potentissimo mago".

[4]) Wöchentl. Nachrichten vom 22. August 1768: „Es sind uns Stücke von ihm bekannt, die eine grofse Wirkung tun, Stücke, die wir bisweilen des guten Gesanges, wegen des Ausdrucks, wegen des künstlichen Accompagnements bewundert haben. Was uns bisweilen bei ihm mifsfällt, ist ein gewisser Überflufs von kleinen

Digitized by Google

Metastasio's; Reichardt erblickt darin den Ausflufs des Strebens, um jeden Preis gelehrt erscheinen zu wollen und schiebt Jommelli Mangel an gründlichem Studium unter;[1]) der Fürst von Beloselski redet gar von einer „Art metaphysischer Musik", die auch nur in Deutschland ihr Glück habe machen können;[2]) allerdings mufs auch

---

Einfällen, die er den Instrumenten giebt und damit bald die Singstimme unterbricht, bald sie verhindert, dafs sie nicht genug hervorsticht; kurz, Einfälle die zum Ausdrucke zu wenig zu sagen scheinen und also allemal entbehrt werden können. In den begleiteten Rezitativen haben wir diese Anmerkung am öftesten gemacht". Vgl. auch: Über Alt und Neu in der Musik S. 35: „Jommelli's Tedeum ist mehr in der heutigen Manier; es enthält also viel von den Instrumenten entlehnten Prunk. Denn diese müssen jetzt sehr oft ersetzen, was die Singstimmen schuldig bleiben".

[1]) Mus. Wochenblatt, 21. Stück (Okt. 1792): „Jommelli mag auch wirklich sich mehr um das Studium der Harmonie bekümmert haben, drang aber nie so tief, dafs er mit Sicherheit und feiner Wahl seine oft herrlichen Melodien mit passender, reiner und ungezwungen gearbeiteter Harmonie hätte begleiten, viel weniger noch seine Melodien durch reiche und fein geführte Harmonie verschönern und an Wirkung verstärken können. Er suchte vielmehr seinen späteren Arbeiten durch frappante und gehäufte Ausweichungen oft ohne Grund und Ursache ein gelehrtes Ansehen zu geben, und verdarb dadurch oft die schönste, treffendste und ausdrucksvollste Melodie. . . . Es ist . . . vielleicht kein Komponist, an dem man es so einleuchtend zeigen könnte, dafs auch das lebhafteste Genie, die feurigste Einbildungskraft, ja selbst häufige Erfahrung nicht hinreichend ist, den Mangel des Studiums der Kunst überall zu ersetzen, besonders wenn sich der Künstler ins Feld des Erhabenen wagt — als Jommelli". Dagegen lobt er die Orchesterbehandlung: „Ein besonderes Verdienst, das Jommelli überall hat, ist die Klugheit oder Witz, mit wenigen Noten oft eine grofse frappante Wirkung hervorzubringen. Besonders in den Ritornellen und kleinen Zwischenspielen der Instrumente sind oft äufserst frappante, oft auch äufserst angenehme Züge". Gegen diesen Vorwurf erhebt Hiller energische Einsprache (Über Alt und Neu in der Musik S. 10): „Der Himmel verzeihe es dem Manne, der einmal öffentlich sagen konnte, Jommelli habe kein Fach der Musik gründlich studiert, sondern schriebe ohne gehörige Kenntnis auf gut Glück so hin". Zum Beweis führt er das *Requiem*, *Miserere* und verschiedene *Messen* an und fährt fort: „Lieber wollte ich ihm den Vorwurf gemacht haben, dafs er bis auf die geringsten Kleinigkeiten immer künstlich zu sein suche und darüber bisweilen ins Gesuchte und Affektierte gerate. Das zeigt aber nicht Mangel an Kunstkenntnis, sondern mehr am Geschmack an".

[2]) Bei Reichardt a. a. O.: „Daher kommt diesem Künstler die Idee, eine Art metaphysischer Musik aufs Theater zu bringen, seine Gedanken auf unendliche Weise zu martern, die Töne zu zergliedern und gleichsam das Orchester dissertieren zu lassen. So sind seine Opern *„Armida"*, *„Temistocle"* und *„Demofoonte"*, die in ihrer traurigen Zergliederung der Empfindung nichts malen. Seine Instrumente erschöpfen eine Idee und spielen Noten, um damit ein Gewebe von metaphysischem Gesang mühsamst zu verdecken. Auch hat diese aufserordentliche Musik nirgends als in Deutschland, wo man die Schwierigkeiten liebt, Glück gemacht; in Italien fand sie nur taube Ohren".

er schliefslich trotz aller Ausstellungen anerkennen, dafs Jommelli „einer der gründlichsten und gröfsten Künstler sei, der je auf der harmonischen Bahn geglänzt hat“.[1]) Selbst Abt Vogler, der im Allgemeinen ein warmer Bewunderer Jommelli's ist und ihn mit Hasse selbst in Parallele setzt, beanstandet gelegentlich die „Vielheit seiner Instrumente“[2]) und die orchestrale Kleinmalerei.[3])

Dafs Jommelli das Arsenal der instrumentalen Tonmalerei wesentlich bereichert hat, wurde schon mehrfach erwähnt. Auch hinsichtlich der Naturschilderungen zeigen die Stuttgarter Opern einen beträchtlichen Fortschritt, der über die ältere italienische Art weit hinausging und bei dem deutschen Publikum seine Wirkung nicht verfehlte. Nicht ohne Grund pries man ihn als den „musikalischen Pan“,[4]) der über alle Stimmen der Natur gebiete, sah man doch in dieser „malenden Musik“ eine Forderung erfüllt, die, 1743 von dem Franzosen Batteux wissenschaftlich begründet, bald auch in Deutschland zahlreiche Vertreter gefunden hatte: der Hauptberuf der Musik, wie aller Kunst, ist die *Nachahmung der Natur*. Die darstellende Musik wurde damit zum erklärten Schofskind der Musikästhetik, der Musiker, der „die Natur studierte“, galt auch den Deutschen allein als „wahr“. Noch Vogler erkennt gerade in diesem Punkte einen Hauptvorzug Jom-

---

[1]) A. a. O.: „Seine Werke erfordern aber ein geschicktes Orchester und geübte Ohren, um verstanden und genossen zu werden. Sie sind dem kretischen Labyrinthe gleich und es gehört Ariadnes Faden dazu, um sich glücklich herauszufinden“.

[2]) Betr. der Mannh. Tonschule I 5—6, S. 162: „Nur betäubte manchmal die Vielheit seiner Instrumente den Hörer, rifs ihn wie ein unbändiger Waldstrom mit sich fort, anstatt ihn in süfser Wonneempfindung sanft auf den Flügeln der Harmonie zu tragen. ... Manchmal artete auch das Übergewicht der scherzhaft mitspielenden Stimmen zum Komischen aus“.

[3]) A. a. O. S. 164: „Jommelli's Musik wirkt nicht in widerhallenden Orten und auf grofsen Theatern den ihrem Wert entsprechenden Eindruck, da im Gegenteil die Tonstücke von Hasse grofse weitschichtige Säle erheischen, um den gehörigen Eindruck zu machen — beider Phänomenen Ursache ist diese, dafs Jommelli's Satz viele Hauptklänge im engeren Raum einschliesst, mehrere Harmonien oft in demselben Schlage, ja nicht selten acht zu einem Achtel zusammendrängt, und die Begleitung der Singstimme mit soviel Kleinigkeiten der Geigen, der Bratschen und besonders der blasenden Instrumente ausgestopft sind. Da Hasse hingegen nur sehr wenige Harmonien verbindet, nur einfache und solid andauernde Hauptklänge wählt, die Singstimme immer herrschen und nicht mehr als zwei oder drei wesentliche Teile vernehmen läfst“.

[4]) So nennt ihn Schubart, Ges. Schr. VI 156. Junker übertrug diesen Ehrentitel später, „seitdem Pan Jommelli tot ist“, auf Gluck (Musikal. Almanach auf das Jahr 1782, S. 15).

Digitized by Google

melli's vor Hasse.[1]) Dafs in einzelnen Details Jommelli's Orchesterbehandlung sich mit der Mannheimer berührt, ist erwähnt worden, ebenso, dafs sich diese Berührung nicht über das Gebiet des Technischen hinaus erstreckt. Sie beschränkt sich vielmehr auf Einzelheiten in der Bläserführung, stärkere Ausnutzung der Klangfarben und vor allem auf sorgfältigere dynamische Schattierung.[2]) Man sieht deutlich: es war nicht der neue Kompositionsstil der Mannheimer, der Jommelli zur Nachahmung lockte, sondern ihre Art des Orchestervortrages.

Unter die Spuren deutschen Geistes ist ferner die erhöhte Strenge des Satzes zu zählen. Auch hier bringt Stuttgart nichts absolut Neues, sondern bildet nur weiter, was frühere Zeiten, vor allem die Wiener, begonnen hatten. Diese imitatorische Orchesterbehandlung, diese kunstvoll gearbeitete Polyphonie der Ensemblesätze mochten allerdings später dem jungen Mozart einen altmodischen Eindruck machen — bei jener älteren Generation, die noch in Hasse's Traditionen lebte, war sie ihrer Wirkung durchaus sicher.

Überhaupt konnte dieser gesteigerte Ernst in der Opernkomposition, dieses Streben, dem dramatischen Ausdruck bis in die kleinste Einzelheit hinein gerecht zu werden, diese oft grüblerische Art dramatischer Charakteristik nur in Deutschland zu wirklichen Erfolgen führen. Das leuchtet um so mehr ein, wenn man bedenkt, dafs mittlerweile in Italien selbst die Opernkomposition ganz entgegengesetzte Pfade eingeschlagen hatte. Jommelli ist in Stuttgart immer mehr vom „Popularen" abgerückt, das in Italien gerade damals wieder das Schlagwort der Jüngeren bildete; sein Aufenthalt in Deutschland hat ihn zum hervorragendsten Vertreter jener von Hasse ausgehenden strengeren Richtung gemacht, die ohne einen prinzipiellen Bruch mit

---

[1]) A. a. O. S. 161: „Jommelli bereicherte die Welt mit Neuheiten — ihm stund das ganze Feld der Natur offen und sie war eben der Schauplatz, auf dem sich seine schöpferische Phantasie so sehr zu ihrem Vorteil zeigte, welchen er so gut zu benutzen wufste, dafs selbst Kleinigkeiten das Ganze ausschmücken und zur Vervollkommenheit etwas beitragen mufsten." Noch Delaborde sagt in seinem Essai III 194 von Jommelli: „Il consultait toujours la nature et la vérité."

[2]) Auch das Gebiet der Phrasierung kommt in Betracht. Nicht nur *p*, *f* etc., sondern auch *legato* und *staccato* sind in Stuttgart weit sorgfältiger und exakter notiert, als vordem. Beides gehörte zu den Finessen des Mannheimer Orchestervortrages, s. H. Riemann's Ausführungen in seiner Neuausgabe der Mannheimer Sinfoniker in den Bayrischen Denkmälern. Jommelli's schwäbische Schüler, vor Allem Dieter und Deller, sind weit mehr von der Mannheimer Manier beeinflufst, als er selbst.

Digitized by Google

dem Bestehenden nur auf eine Regeneration der ganzen Gattung hinarbeitete. In der Aufnahme ausländischer Elemente in die italienische Oper geht Jommelli weiter, als Hasse, ist aber andererseits z. B. Trajetta gegenüber zurückhaltender. Als denkender und hochgebildeter Künstler nahm er nichts auf, was sich nicht mit seinen künstlerischen Absichten vereinbaren liefs. Hatte er aber einmal ein fremdes Element aufgenommen, so suchte er ihm den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit aufzudrücken. In der hieraus erwachsenden hinreifsenden Überzeugungskraft seiner Musik lag das Geheimnis von Jommelli's Stuttgarter Opern, seine faszinierende Wirkung auf die junge schwäbische Generation.[1]) Man fühlte das Überragende dieser Persönlichkeit, welche die Opernkomposition nicht allein von der ästhetischen, sondern auch von der ethischen Seite betrachtet wissen wollte. Noch Vogler[2]) redet begeistert von Jommelli's Opern: „Jommelli liebt Ausdruck und sprechendes Gefühl ... er täuscht uns selbst mit Kleinigkeiten, überrascht mit unerwartetem Kunstgewebe — sein Ausdruck ist Beweis seines Genies — und dafs er beide, den Dichter und seine Kunst verstand — mit beiden vertraut war. Zuweilen flog er kühn über seinen Dichter hinweg und begnügte sich nicht blofs mit dessen Vorschrift — auch kleine äufsere Umstände interessierten ihn ... Er sprach ohne Wörter und liefs die Instrumente fort deklamieren, wenn der Dichter schwieg."

Aber nicht allein bei seinen fanatischen süddeutschen Bewunderern[3]) fand Jommelli für seine Bestrebungen das richtige Verständnis. Weit ehrender für ihn sind die Urteile einzelner Nichtdeutscher, die noch lange nach seinem Tode für seine Kunst ein-

---

[1]) Vgl. die Erzählung von Schubart a. a. O. I 83 und Sam. Gottl. Auberlen, Leben, Meinungen und Schicksale (Ulm 1824), S. 7 f.

[2]) A. a. O. S. 159.

[3]) Dazu vgl. noch Junker, Betrachtungen über Mahlerey, Ton- und Bildhauerkunst (Basel 1778), S. 107: „Er hat sich seinen eigenen Weg gebahnt, und wo man ihn auch antreffen mag, ist er immer nur der Einzige. Sein Geschmack ist äufserst männlich und wahr, Wahrheit der Stempel aller seiner Werke ... Überhaupt bearbeitete Jommelli jede Leidenschaft mit Glück, aber wenn er der Mann war, der nach seiner Mischung vorzüglich des Gefühls des Grofsen, des Erhabenen fähig war, so mufste das Geschlecht der Leidenschaften der Traurigkeit sein Lieblingsgeschlecht sein ... Wissen mufs man, wie Jommelli jede Leidenschaft an ihren einzigen Ausdruck zu binden wufste, in wieviele Schatten er sie setzen, wie einschneidend er seine Kontraste machen konnte — fühlen, wie so gerade aufs Herz er jede seiner eigenen Empfindungen zu führen wufste, um mit völliger Überzeugung sprechen zu können: dies ist der Mann nach meinem Herzen!"

Digitized by Google

traten. Man vergleiche z. B. das Urteil des verständigen Delaborde[1]) und noch später die Ausführungen von Jommelli's Landsmann Perotti, der ausdrücklich noch einmal darauf hinweist, wieviel der dramatische Ausdruck Jommelli's Errungenschaften auf dem Gebiet der Harmonie und des strengen Satzes zu verdanken habe.[2])

Es wäre müfsig, die Frage zu erörtern, was aus Jommelli's Opernkunst bei noch längerem Aufenthalt in Deutschland geworden wäre. Das Schicksal hat ihn am Abend seines Lebens wieder in sein Heimatland zurückgeführt. In dem stolzen Bewufstsein, während dieser sechzehn Jahre eine von seinen Landsleuten nie geahnte Höhe der Meisterschaft erklommen zu haben, kehrte er an die Stätten seiner Jugenderfolge zurück. Hier aber mufste er alsbald an sich selbst erfahren, dafs keine Gattung dem Geschmackswechsel so sehr unterworfen ist, wie die Theatermusik. Dem alternden Künstler winkten keine neuen Lorbeeren mehr, wohl aber das traurige Los, vom Publikum wie eine Gestalt aus einer halbverschollenen Zeit betrachtet und ohne viele Umstände zum alten Eisen geworfen zu werden.

Die letzten Werke.

Mit seiner Abreise aus Stuttgart war Jommelli wieder ein freier Mann geworden. Die nachhaltige künstlerische Initiative, die beständige Kontrolle, die von der Person Karl Eugen's ausgegangen war, kam in Wegfall; bei seinen folgenden Werken hatte Jommelli Allgemeines

[1]) Essai III 194 f.

[2]) Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie (Gênes 1812), p. 22: „Il s'est attaché dans ses modulations à suivre l'accent, varié de la poésie et à obéir à ses différentes affections avec tant de vérité et naturel que si on exécute sa musique sans les paroles, on y retrouve encore tout ce que son âme a voulu exprimer . . . il a employé la science du contrepoint à poursuivre le véritable objet qu'elle doit avoir en vue, en le considérant comme le moyen d'atteindre au but qu'on se propose. Sous sa plume, non seulement les airs de toute espèce prirent une énergie inconnue avant lui, mais même les récitatifs, les duo, les trio, qu'il s'est attaché à introduire dans les situations les plus intéressantes du drame. D'après tous ces détails on peut concevoir aisément combien la vie de Jommelli a dû être utile et avantageuse au théâtre."

Digitized by Google

keinen andern Richter mehr über sich, als sein eigenes künstlerisches Gewissen. Dafs dieses ihn auf Pfade führte, die weitab von der grofsen Heerstrafse lagen und seinem Ruhm verhängnisvoll werden mufsten, ist bereits ausgeführt worden.[1]) Hier ist der Ort, durch eine genauere Analyse dieser Werke die Gründe klarzulegen, welche das allgemeine Verdammungsurteil des italienischen Publikums über Jommelli hervorriefen, insbesondere das Verhältnis dieser Opern zu den Stuttgartern zu beleuchten und so für die Tragödie von Jommelli's Ausgang eine historische und psychologische Erklärung zu finden.

Textlich herrscht in allen diesen Opern nach wie vor der Geist Metastasio's. Denn auch de Rogatis, der Dichter der *„Armida“*, der dem Verazi zwar nicht an Routine, aber doch an Geschmack überlegen ist, erweist sich trotz gelegentlicher Anlehnung an die Franzosen als gelehriger Schüler Metastasio's. Das lehren allein schon Gestalten, wie Erminia und Rambaldo, die in einer Gluck'schen Oper einfach ausgeschlossen gewesen wären.

Charakteristisch für diese letzten Opern ist vor allem das Zurücktreten des dekorativen Elementes, das durch die veränderten Theaterverhältnisse bedingt war. Die prunkvollen Massenaufzüge und Tänze, wie sie unter der Ägide des Herzogs die Stuttgarter Opern geziert hatten, sind auf einen weit bescheideneren Raum beschränkt; selbst der Chor spielt eine geringere Rolle, wenn er auch noch, wie in der *„Armida“*, zu grofsen Wirkungen verwandt wird. Alles in Allem erkennen wir also ein Nachlassen des französischen Einflusses und eine Wiederannäherung an die alte italienische Solooper. Jedoch müssen wir uns davor hüten, darin etwa einen Rückschritt, die Wiederaufnahme eines längst überwundenen Standpunktes, zu erblicken. Jommelli's Entwicklung hat auch vor dem tiefen Einschnitt des Jahres 1769 nicht Halt gemacht, nur bewegt sie sich von jetzt ab nach einer von den Stuttgarter Tendenzen gründlich verschiedenen Richtung. An die Stelle der grofsen Prunkentfaltung tritt nunmehr eine Verinnerlichung des gesamten Ausdrucks, die ihre letzte Wurzel in einer vertieften Auffassung vom Wesen der dramatischen Musik überhaupt hat.

Wir haben gesehen, welches Ziel Jommelli nach dieser Richtung hin in Stuttgart vor Augen hatte: Heraushebung der den Fabeln zu Grunde liegenden ethischen Ideen; wir lernten auch die zur Erreichung jenes Zieles angewandten Mittel kennen: nachdrückliches

---

[1]) S. o. S. 90 f.

Digitized by Google

Hervorheben der kritischen Wendepunkte des Dramas durch breitere und detaillirte Ausführung. Dafs diese Methode Jommelli gleichsam von selbst dazu veranlafste, auch der dramatischen Charakteristik seiner Helden ein besonderes Augenmerk zuzuwenden, leuchtet ohne Weiteres ein, indessen lehrt die genauere Betrachtung doch, dafs es ihm hier noch weit mehr auf ein scharfes Betonen der dramatischen Situation ankam, als auf eine durchgeführte musikalische Charakteristik.

Das wird nunmehr anders. Von den letzten Opern legen die drei bedeutendsten, „*Armida*", „*Ifigenia*" und „*Clelia*", den Hauptnachdruck auf die Entwicklung eines bestimmten Charakters — es ist bezeichnenderweise stets ein weiblicher — durch alle Phasen der Handlung hindurch. Nicht auf der sorgfältigen Ausgestaltung der dramatischen Höhepunkte, sondern auf der konsequent durchgeführten Seelenmalerei beruht der Schwerpunkt dieser Opern. Man könnte sie als eine Art musikalischer Charaktertragödien bezeichnen; denn dafs die Charakterzeichnung als solche, und nicht das Widerspiel verschiedener dramatischer Motive hier die Hauptsache ist, geht schon daraus hervor, dafs Jommelli sich, weit mehr als früher, nur eine Gestalt herausgreift, wie z. B. Armida, an deren musikalische Schilderung er den ganzen Reichtum seiner Kunst wendet, während die übrigen Figuren (sehr im Gegensatz zu den Dichtungen) stark zurücktreten und oft blofs skizzenhaft behandelt werden. Ansätze zu dieser Methode finden sich bereits in den Stuttgarter Opern (vgl. „*Vologeso*" und „*Fetonte*"), vollständig durchgeführt aber ist sie erst in der „*Armida*". Der Dichter spart auch hier nicht mit Nebenfiguren und Nebenepisoden, der Komponist aber läfst alles Licht auf die Hauptheldin und ihre seelischen Kämpfe und Leiden fallen, sodafs wir manchmal geradezu den Eindruck eines grofsen dramatischen Monologs der Armida gewinnen. Dafs unter diesen Umständen der freien dramatischen Soloszene wiederum die Hauptrolle zufallen mufste, ist ohne Weiteres klar und wird im Einzelnen noch näher auszuführen sein; Jommelli hat nach dieser Seite hin den Stuttgarter Standpunkt nicht allein behauptet, sondern sogar beträchtlich überboten.

Es kann nicht Wunder nehmen, wenn die Erzeugnisse einer solchen Schaffensweise vornehmlich das Gepräge strengen Ernstes, mitunter sogar grüblerischer Sprödigkeit trugen und an die Intelligenz der Ausführenden wie des Publikums die höchsten Anforderungen stellten.[1])

---

[1]) Treffend bemerkt dazu Garzia bei Iriarte p. XVI f. (nach Mattei): „Una musica legata, qual era la sua, che chiedeva grande unione, esecuzion eccellente e

Es war begreiflich, wenn Mozart, der bereits erklärter Anhänger der Neuneapolitaner war, diese Kunst, die auf das „Populare“ so gar keine Rücksicht nahm, mitleidig als „zu gescheit fürs Theater“ bezeichnete.

Armida Nichts ist für die Würdigung Gluck'scher und italienischer Opernauffassung lehrreicher, als ein Vergleich des Jommelli'schen „*Armida*“-Textes mit dem Gluck'schen. Gluck geht, wie in allen seinen Reformopern, geraden Weges auf sein Ziel los, er schildert uns Armidens dämonische Leidenschaft, die schliefslich ihr Verhängnis wird. Der dramatische Gegensatz, der unvermeidlich zur Katastrophe führen mufs, ist bei Gluck der zwischen dem Ehrgefühl des Mannes und der rückhaltlosen Hingabe des Weibes. Alles äufsere Beiwerk der Handlung besitzt für ihn nur sekundäre Bedeutung. Der historische Hintergrund ist nur angedeutet; bei dem romantischen Element verweilt er zwar länger, doch vermag auch dies den eigentlich dramatischen Kern der Handlung nicht zu überwuchern.

Ganz anders bei de Rogatis. Er begnügt sich nicht allein mit dem Gegensatz zwischen Armida und Rinaldo, sondern fügt noch die Figur des Tankred hinzu, der ebenfalls (I 8) den Verführungskünsten Armida's ausgesetzt wird. Dadurch wird das Interesse an Rinaldo selbst merklich abgeschwächt; er erscheint bis zum Schlufs des 2. Aktes durchaus als ein halt- und willenloser Schwächling; ändert er doch seine Entschlüsse zweimal, je nachdem ihm Armida oder seine Kriegsgenossen[1]) gegenüber treten, sodafs der Übergang von dem sentimentalen Liebhaber der beiden ersten Akte zu dem Helden des dritten einen psychologisch schwer begreiflichen Sprung darstellt. Neben der Haupthandlung gehen aufserdem noch zwei der beliebten Episoden her, das Liebesverhältnis der Erminia zu Tankred und des Rambaldo zu Armida, die beide den Fortgang der Haupthandlung, zum Teil in empfindlicher Weise, stören.

Jommelli hat aus diesem, echt metastasianischem Geiste entstammenden Intrigengewebe allein die Gestalt der Armida und ihre Entwicklung durch die verschiedenen Stadien der Leidenschaft hindurch

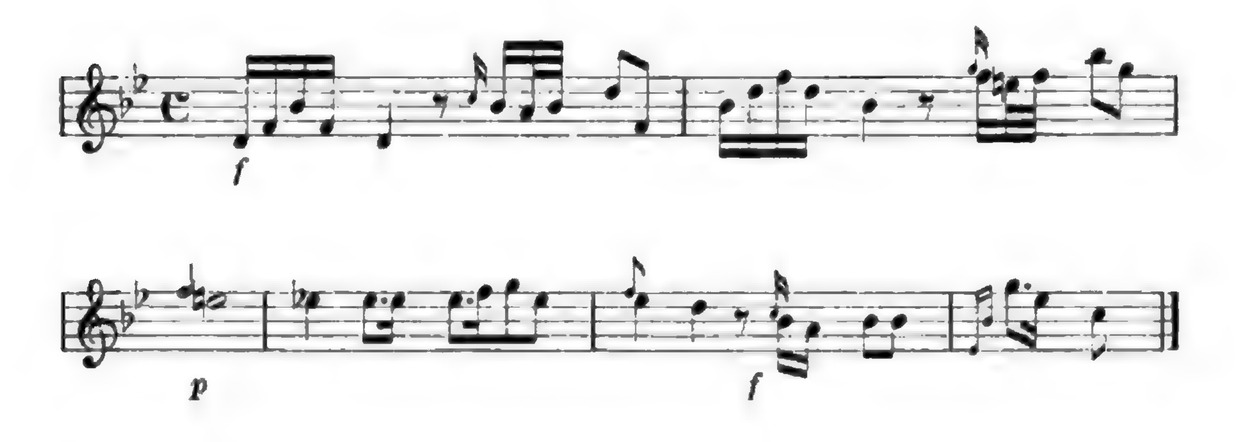
---

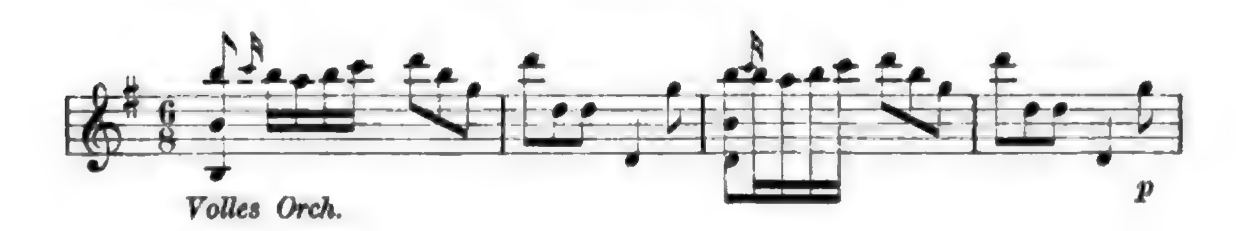
silenzio dell'udienza, non poteva far colpo negli animi disdegnosi o sprezzanti di quegli Italiani che dicono che la musica di Gluck, di Jommelli, di Bach, di Hasse etc. sia aspra, e *di un gusto Tedesco*; piacendo loro più le *Barcajuole* Veneziane, e quello stile più vestito di fiori e foglie che di frutti.“

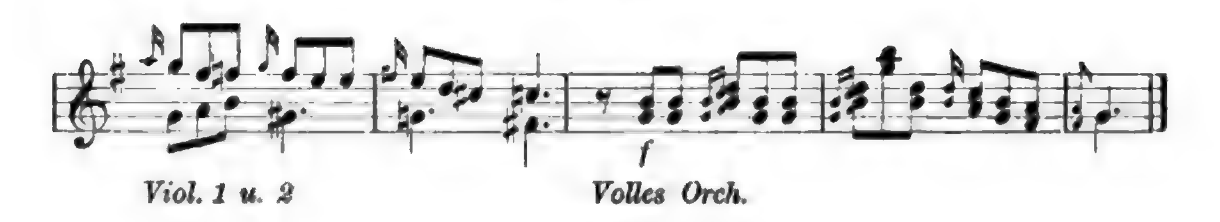
[1]) Die Szene II 6 verrät deutlich den Einflufs der grofsen Szene zwischen Achill und Odysseus im 2. Akt des „*Achille in Sciro*“ (II 8).

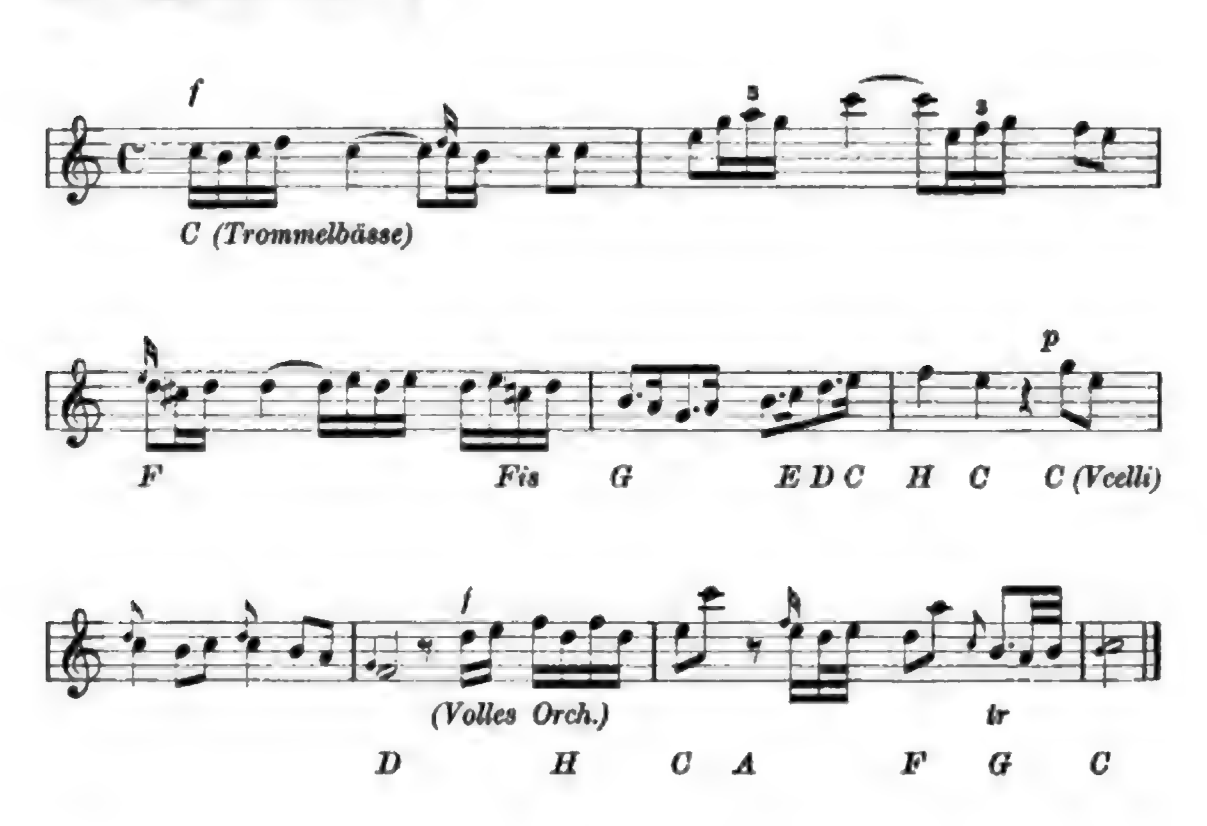
Digitized by Google

herausgehoben. Sie allein ist die Trägerin des Neuen und Individuellen, das diese Oper den früheren gegenüber enthält; ihr Gegenspieler Rinaldo, so berückend auch seine Gesänge sind, verfügt über keine neuen Klänge, er ist derselbe passive Liebhaber, wie Fetonte in der vorhergehenden Oper. Selbst seine groſse Szene im 3. Akt, welche die Geheimnisse des Zauberwaldes schildert, läſst uns keinen Blick in sein Inneres tun, sondern beschränkt sich auf eine — allerdings geniale — musikalische Schilderung der äuſseren Zaubervorgänge.

Armida's schwächste Nummer ist recht bezeichnenderweise die, welche nicht an Rinaldo, sondern an Tankred gerichtet ist, nämlich die Arie *„Se la pièta, l'amore“* I 8 (B-dur C Allegro spiritoso). Immerhin aber ist sie deshalb bemerkenswert, weil sie eine für diese letzten Opern überhaupt charakteristische Themenbildung aufweist, zu der Jommelli die Anregung wohl in Stuttgart empfangen hatte. Es ist der durch Melodik, Dynamik und in den meisten Fällen auch durch die Instrumentation gekennzeichnete Umschlag der Stimmung innerhalb eines und desselben Themas; auf einen energischen Anfang folgt eine *piano* gehaltene nachdenkliche Fortsetzung, die dann nach wenigen Takten wieder in die Anfangsstimmung zurückleitet; vgl. den Beginn der bereits erwähnten Arie Armida's:

Ähnlich der Anfang von Erminia's Arie II 2:



Digitized by Google

und Tankred's Arie I 2:

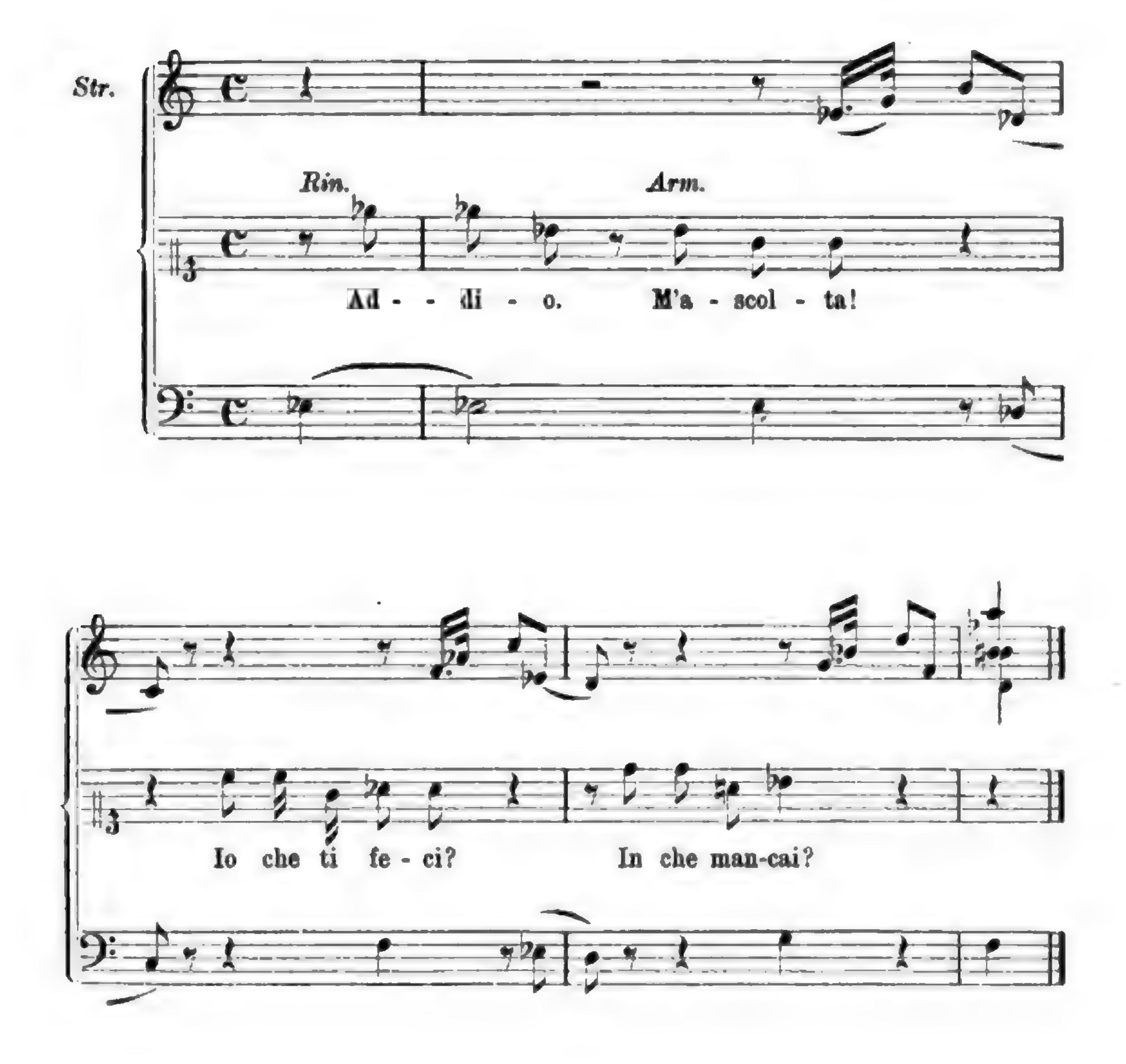


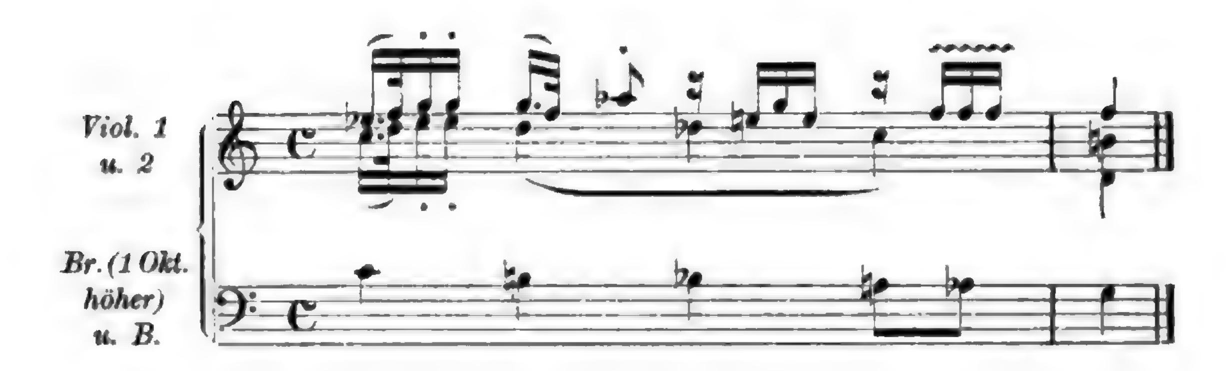
Dieses Umschlagen des Ausdrucks im Rahmen eines und desselben Themas ist ein moderner Zug, der hier zum ersten Male voll ausgebildet bei Jommelli erscheint. Nach Vorbildern dafür brauchen wir nicht lange zu suchen. In Italien waren Pergolesi, in Deutschland die Mannheimer und in ihrem Gefolge in England Joh. Christ. Bach[1]) auf diesem Wege vorangegangen. Jommelli seinerseits wendet, wie die Beispiele zeigen, diese Art mit Vorliebe zu dem Zwecke an, die einer Arie zu Grunde liegenden Stimmungsgegensätze gleich im Anfangsritornell anzudeuten. Jene plötzlich dazwischen

[1]) Burney, General history IV 483.

Digitized by Google

geworfenen nachdenklichen Phrasen gehören wesentlich mit zur Signatur dieser letzten Opern.

Ihren ersten Höhepunkt erreicht die dramatisch-psychologische Entwicklung in der grofsen Szene zwischen Rinaldo und Armida am Schlusse des 1. Aktes. Sie beginnt mit einem Accompagnato Rinaldo's, der hier seine Absicht kundgiebt, die entscheidende Auseinandersetzung mit Armida zu vermeiden. Jommelli hat dafür im Orchester ein Motiv aus dem *„Vologeso“* benützt. Armida's Dazwischenkunft durchkreuzt Rinaldo's Plan; in einer längeren Seccopartie teilt er ihr seinen Entschlufs, sie zu verlassen, mit. Bei seinem *„Addio“* setzt wiederum das Orchester ein und begleitet die Antwort der entsetzten Armida:

Digitized by Google

Das erste Wort hat die tiefschmerzliche Klage:

Bei den Worten *„Infido!“* etc. lodert die Leidenschaft zu hellen Flammen empor: ein wütender Allegrosatz mit harten Schlägen des Orchesters und schwirrenden Sechzehntelpassagen führt die Entwicklung bis an den Punkt, wo Armida dem Rinaldo einen Dolch in die Hand drückt, sie zu töten. Das Orchester rennt sich auf dem lang ausgehaltenen Septakkord *c-es-fis-a* fest: Rinaldo ist überwunden und schwört Armida unter Verwünschungen gegen Gottfried von Bouillon aufs Neue unwandelbare Treue. Ein Duett der Wiedervereinigten beschliefst die Szene, das an Kunst des Satzes und strenger Stimmführung zwar weit hinter ähnlichen Sätzen der Stuttgarter Opern zurücksteht, ihnen aber an Erfindungsreichtum und Innigkeit überlegen ist.[1]) Nur die Form ist auch hier durchaus frei: das Stück beginnt ganz in der Weise Scarlatti's mit einem F-dur-Adagio, worin sich das Gefühl der stillen Seligkeit über die Wiedervereinigung in edler Weise kundgiebt. Erst mit dem Eintritt des Allegretto (*„A dispetto ancor del fato“* C-dur ₵) wird die Stimmung erregter: Imitationen treten auf. Dann folgt eine Wiederholung des Adagios, aber mit gedrängteren Einsätzen.[2]) Zum Schlusse regen sich die Zweifel an der Dauer des neuen Glückes (*„Ma non sò qual cura audace“*, F-moll 3/4 Allegro assai). Aber bei den Worten *„fra le mie felicità“*

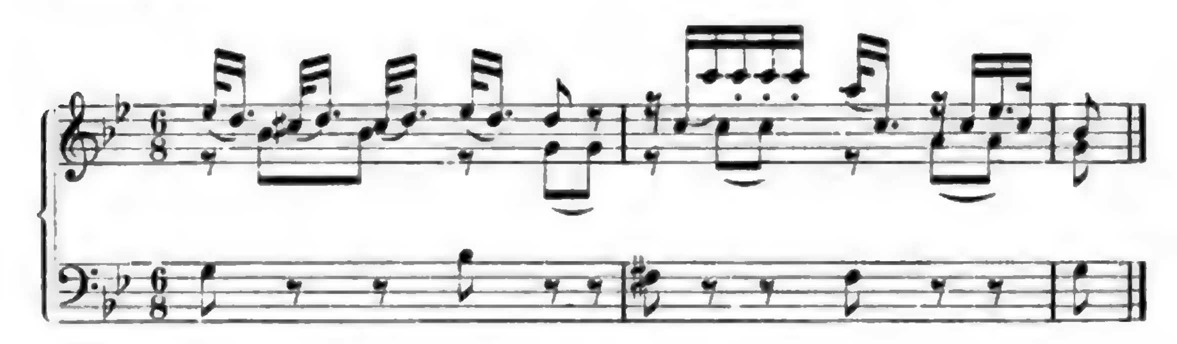
---

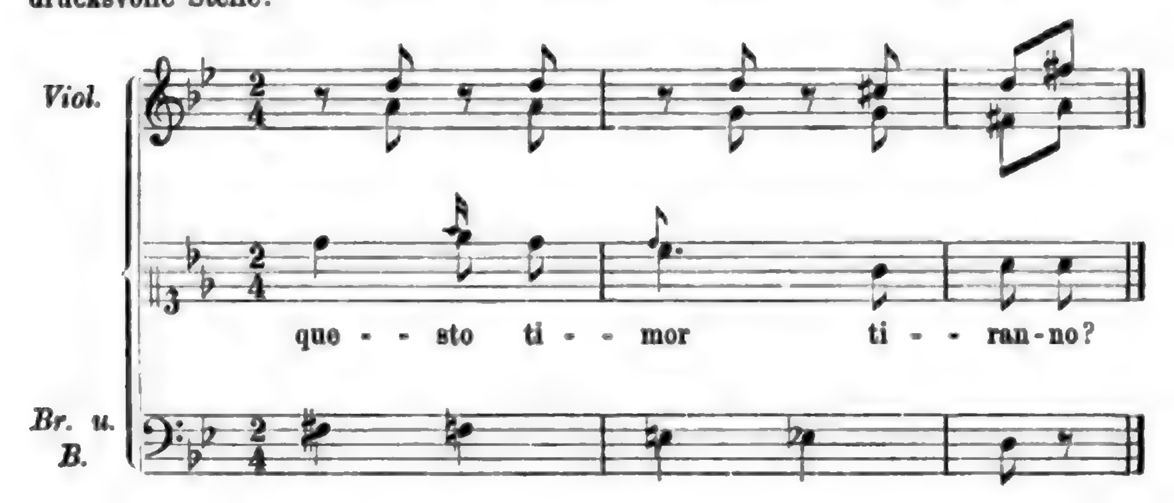
[1]) Heinse a. a. O. I 157 rechnet dieses Duett „samt dem Recitativ unter die schönen der italienischen Musik; die edelste und süfseste Melodie, die reizendste Begleitung, und Abwechslung in den Stimmen; und vortrefflicher Ausdruck durchaus“. Kurz vorher (S. 156) spricht er „von dem göttlichen Duett, wo die volle Glut der Liebe in den reinsten Himmelsmelodien und Harmonien die Herzen in Entzücken schmelzt“.

[2]) Häufig wird die von dem einen Teil begonnene Satzphrase vom andern fortgeführt. Rin.: Dunque sei . . . Arm.: Di te sicura; Rin.: Dunque son . . . Arm.: L'oggetto amato etc.

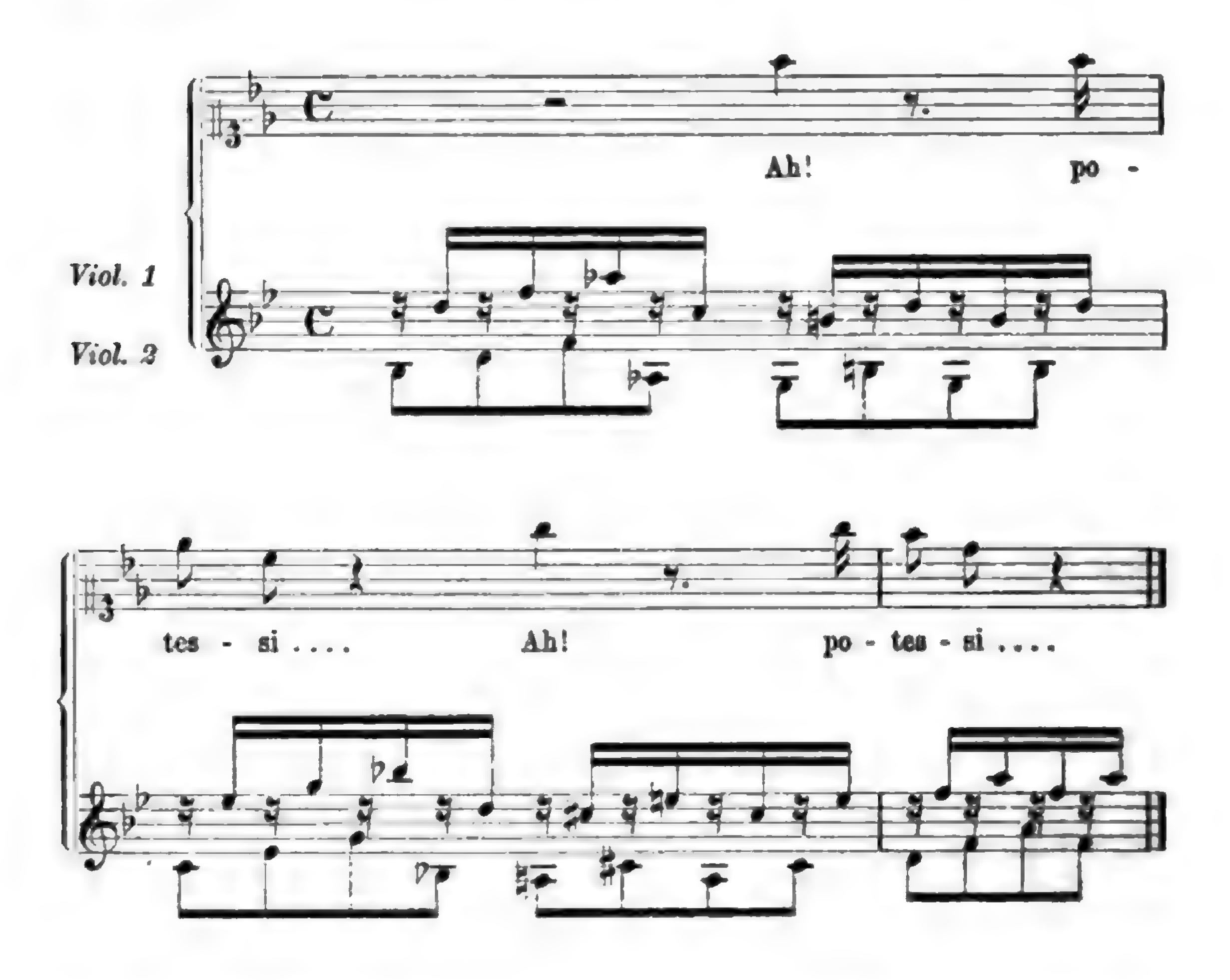
Digitized by

bricht die Tonart F-dur wieder durch: vorerst sind die trüben Wolken verscheucht. Das ganze Stück ist voll dramatischen Feuers und an feinen Einzelzügen besonders reich.

Armida's grofse Soloszene II 5 schliefst sich in ihrer Stimmung unmittelbar an die genannte an. Die dort erstmals geäufserte bange Sorge um den Bestand des Glückes macht sich bei Armida aufs Neue bemerklich, verstärkt durch die Nachricht von dem Eindringen Tankred's und seiner Schar. Nochmals hat Rinaldo (II 3) in seiner tiefempfundenen Arie „*Caro mio ben*" (Es-dur $^3/_4$ Andante) die Besorgte zu trösten und ihre Furcht zu bannen versucht.[1]) Aber schon die nächste Szene bringt ihr die Gewifsheit der bevorstehenden Trennung, und nun bricht der Schmerz in mächtiger Steigerung in der grofsen Soloszene hervor. Auch hier hat Jommelli eine Anleihe bei einer früheren Oper gemacht: bei der Erwähnung des „*pianto*" erscheint das klagende Motiv aus Libia's Szene Fet. I 7 (vgl. oben S. 337) und auch in Armida's folgender Arie „*Ah, ti sento povero core*" (G-moll $^6/_8$ Adagio) taucht es wieder in leicht modifizierter Fassung auf:

[1]) Wiederum spielt hier die Chromatik eine grofse Rolle, vgl. folgende ausdrucksvolle Stelle:



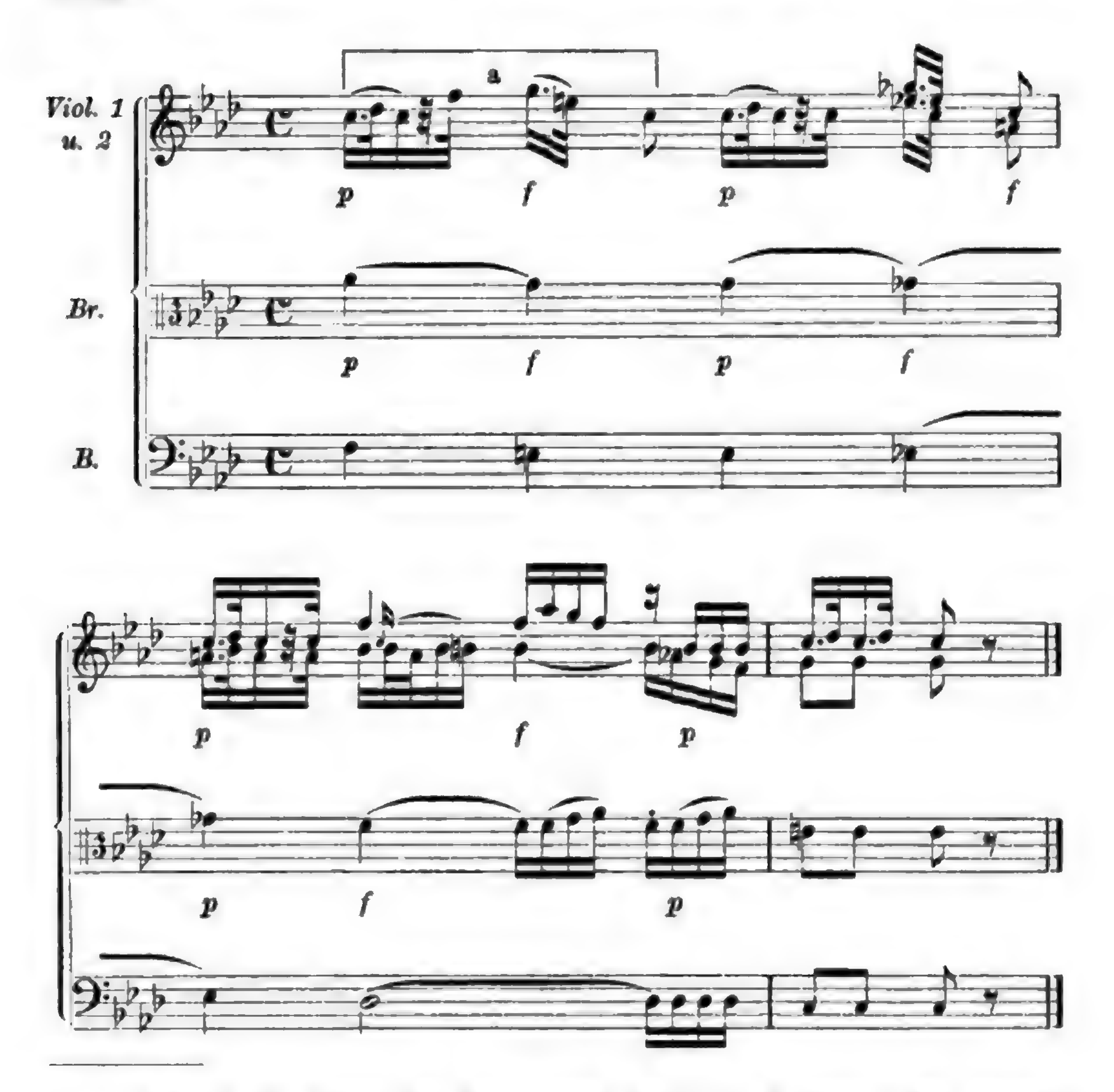
Diese Arie gehört zu Jommelli's bedeutendsten Sologesängen. In der Form vollständig frei gehalten, folgt sie der Entwicklung der Stimmung auf Schritt und Tritt. Da haben wir zunächst die bittere Klage der Verlassenen, die dann bei dem unerwarteten Eintritt von C-moll („*Ma chi ti turba*") in gärende Leidenschaft übergeht. Charakteristisch dafür ist die stetig zunehmende fieberhafte Erregung im Orchester: erst Sechzehntelfiguren in den Bässen, dann Sechzehnteltriolen in den zweiten und schliefslich auch in den ersten Geigen. Wiederum bezeichnet ein wilder Ausbruch mit folgender Generalpause den Höhepunkt, dann fällt das gequälte Herz vollständiger Gebrochenheit anheim:



Die Bässe schweigen zunächst ganz und treten erst später mit lapidaren halben Noten in Aktion.

Die Katastrophe, deren Ahnung sich hier in Armida's Seele in so ergreifender Weise abspiegelt, erfolgt in der 10. Szene des 2. Aktes, deren musikalische Gestaltung Jommelli's reifste dramatische Leistung

Digitized by Google

darstellt.[1]) Rinaldo erklärt Armida seinen endgültigen Entschlufs, sie zu verlassen. Dieser erste Abschnitt ist von dem ausdrucksvollen Thema:

[1]) Hören wir darüber den Enthusiasmus Heinse's (I 158 f.): „Wie vortrefflich Alles deklamiert ist! Griechischer Rhythmus ... Die heftigen Ausbrüche von Armidens Leidenschaft darauf gehören unter das erhabenste Lyrische in der Musik, und ich kenne wenig, das sich ihm an die Seite stellen kann, recht hell und heftig brennendes Feuer, wahr klassisch, keine Note zu viel und zu wenig ... Wenn man hier so fühlt, wie die Instrumente den Ausdruck verstärken, und wie sie mit Blitzen in die Seele brennen, so läfst sich an dem Vorzug der neueren Musik vor der griechischen nicht mehr zweifeln ... Diese Szene mit der Arie Rinaldo's *„Guarda chi lascio!“* ist der Triumph der italienischen Musik über alle andere. Man kann nicht mit mehr wahrer Leidenschaft, mit reinerer Keuschheit und zartem Gefühl von Harmonie und schönerm Kontur und trefflicherm Rhythmus in der Melodie, mit

im Orchester beherrscht; namentlich das mit a bezeichnete Motiv spielt eine grofse Rolle. Wiederum, wie am Schlusse des 1. Aktes, folgt der Klage ein Ausbruch wilder Leidenschaft, aber diesmal steht die wütende Rachsucht im Vordergrund. Der Allegrosatz, der diese Empfindungen schildert, ist reich an Orchestermalereien; bei den Worten *„ma pensa che nudo spirto ed ombra m'avrai sempre seguace"* wird plötzlich in sehr bezeichnender Weise von G-dur nach der Geistertonart Es-dur moduliert. Rinaldo's Abschiedsgesang *„Guarda chi lascio"* (F-dur ₵ Andante) läfst diesen Helden zum ersten Male aus der Sphäre des konventionellen Liebhabers heraustreten. Er gerät nochmals ins Wanken, der drohende Verlust fällt ihm in seiner ganzen Schwere aufs Herz. Die Töne des Bangens vor der Zukunft und zugleich des Abschiedsschmerzes sind echtem Gefühl entsprungen. Die ganze Arie trägt mit ihrer freien Form, ihrer originellen Chromatik, ihren unvermittelten Übergängen, Synkopen und Fermaten einen durchaus individuellen Charakter.

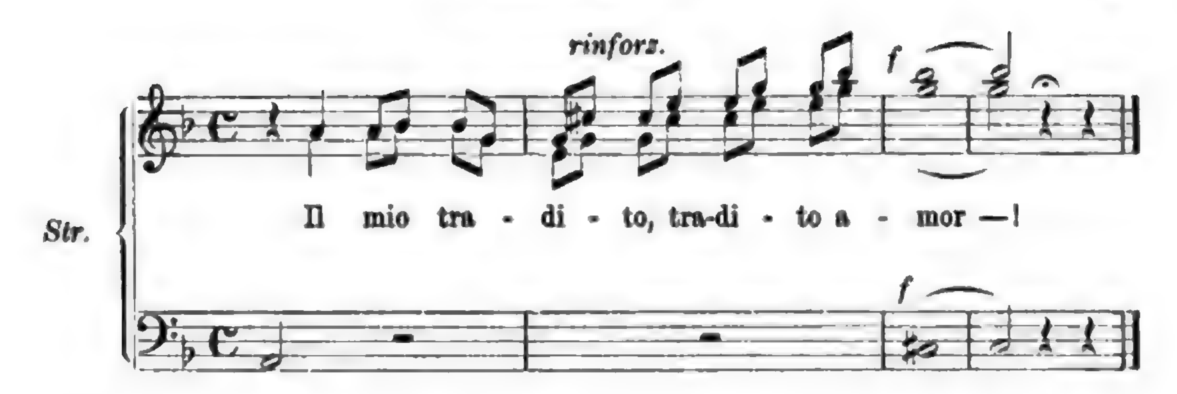
Die Abfahrt Rinaldo's vollzieht sich im Secco. Gleich darauf erwacht Armida aus ihrer Ohnmacht und beschliefst den Akt mit einer *Lamento*-Szene,[1]) die ein weiteres Element in Armida's Charakteristik zu Tage treten läfst: das Dämonische. Bisher ging ihr Verhalten nicht über das menschliche Mafs von Liebe, Eifersucht und Rachbegier hinaus; jetzt dagegen, da sie ihr ganzes Liebesglück zusammenbrechen sieht, macht sich ihr übernatürliches, unheimliches Wesen geltend. Auch hier ist eine gewaltige Steigerung vorhanden: Armida beginnt mit der Klage um ihre Schönheit und Zaubermacht, die Ursachen alles Unglücks, und schliefst mit einer wilden Beschwörung der Furien unter Blitz und Donner.

Formell besteht der ganze Komplex aus einer freien Folge von Accompagnato- und arienmäfsigen Sätzen. Das Hauptstück, die grofse Arie *„Odio furor dispetto"* (C-dur ₵, Allegro assai) beginnt zunächst ganz innerhalb der gewöhnlichen Form, schlägt aber nach der Anrufung der Furien, die folgende charakteristische Stelle enthält:

---

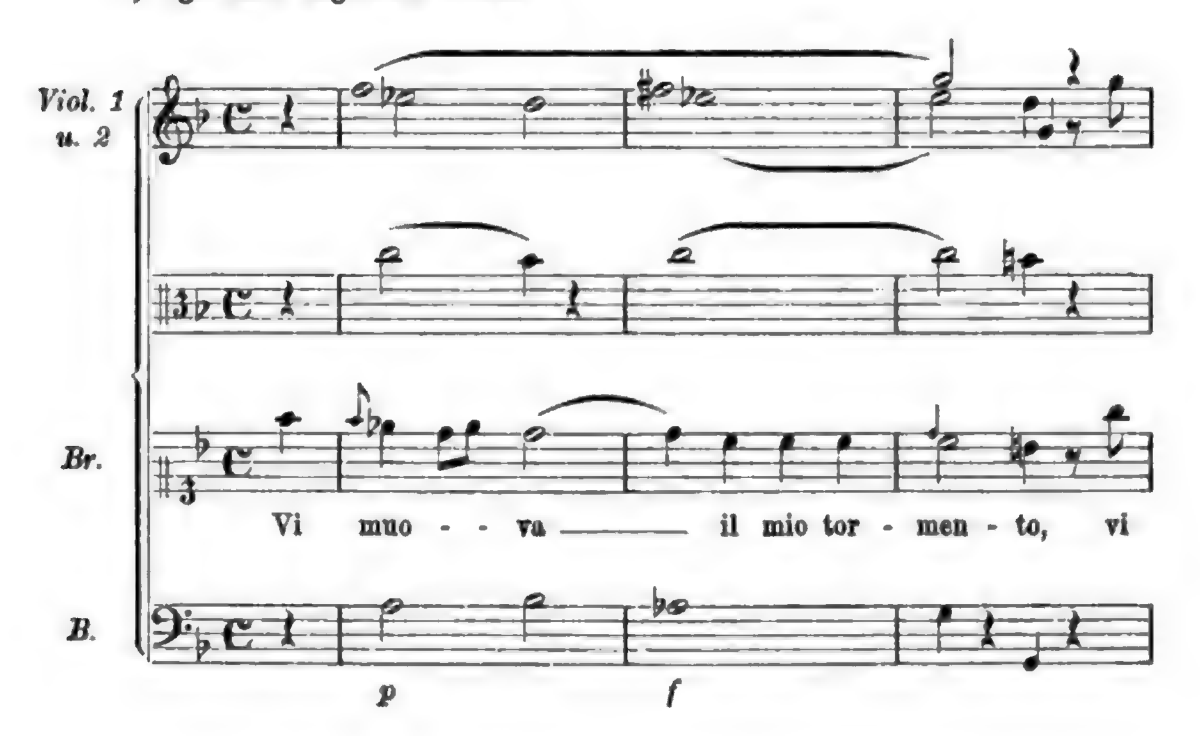
mehr Fülle von Leidenschaft und Adel, Grazie im Ausdruck solche Worte und Situation in Töne bringen u. s. w."

[1]) Heinse a. a. O. I 159 meint dazu: „Ebenso ist das *Misera Armida* der Verlassenen der Triumph der italienischen Musik, klassisch durchaus mit dem *odio, furor, dispetto.* Und das *Udite, o furie* etc. Donnerkeil des Aeschylos. So wie das folgende ein ganzes wahres tragisches Gewitter, lauter reine Stärke und Gewalt ohne Überladung. *Il ciel s'oscura* — bis auf *or che farà lo sdegno?* Wie pittoresk die Abfahrt der Armida durch die Luft!"

Digitized by Google

vollständig freie Bahnen ein.[1]) Das Motiv, welches das Nahen der Furien ankündigt:

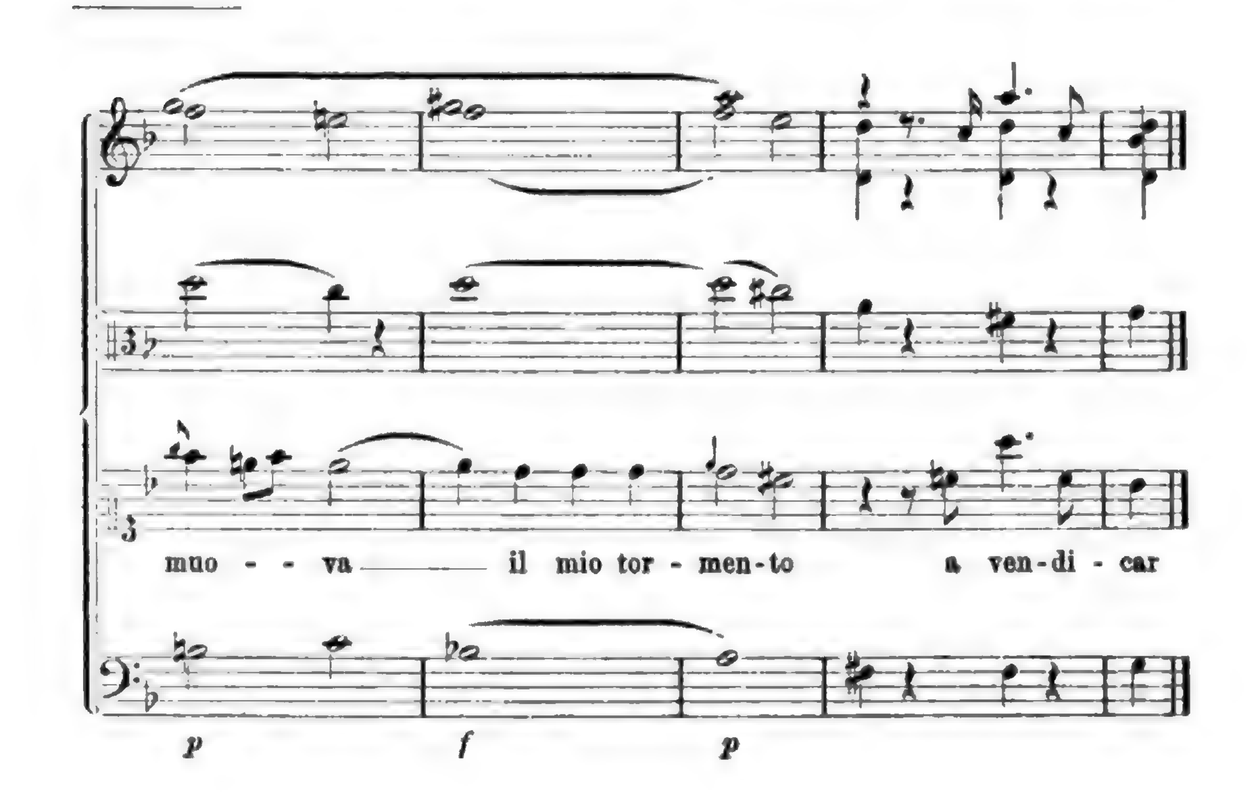
erinnert freilich stark an Phaëthon's Todesfahrt. In einem Es-dur-Satze verfinstert sich der Himmel: die Stimmen der Unterwelt lassen

[1]) Vgl. auch folgenden Passus:

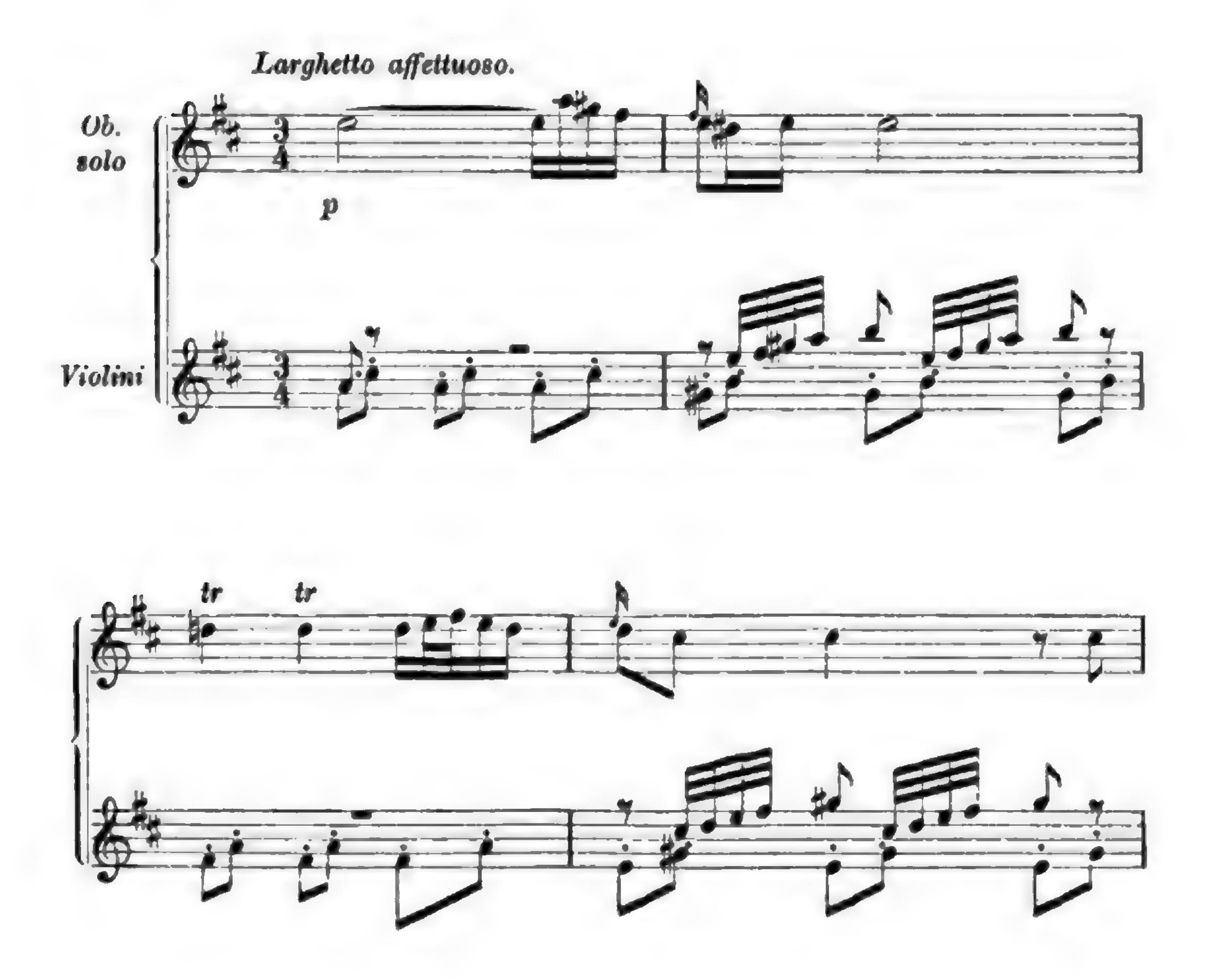
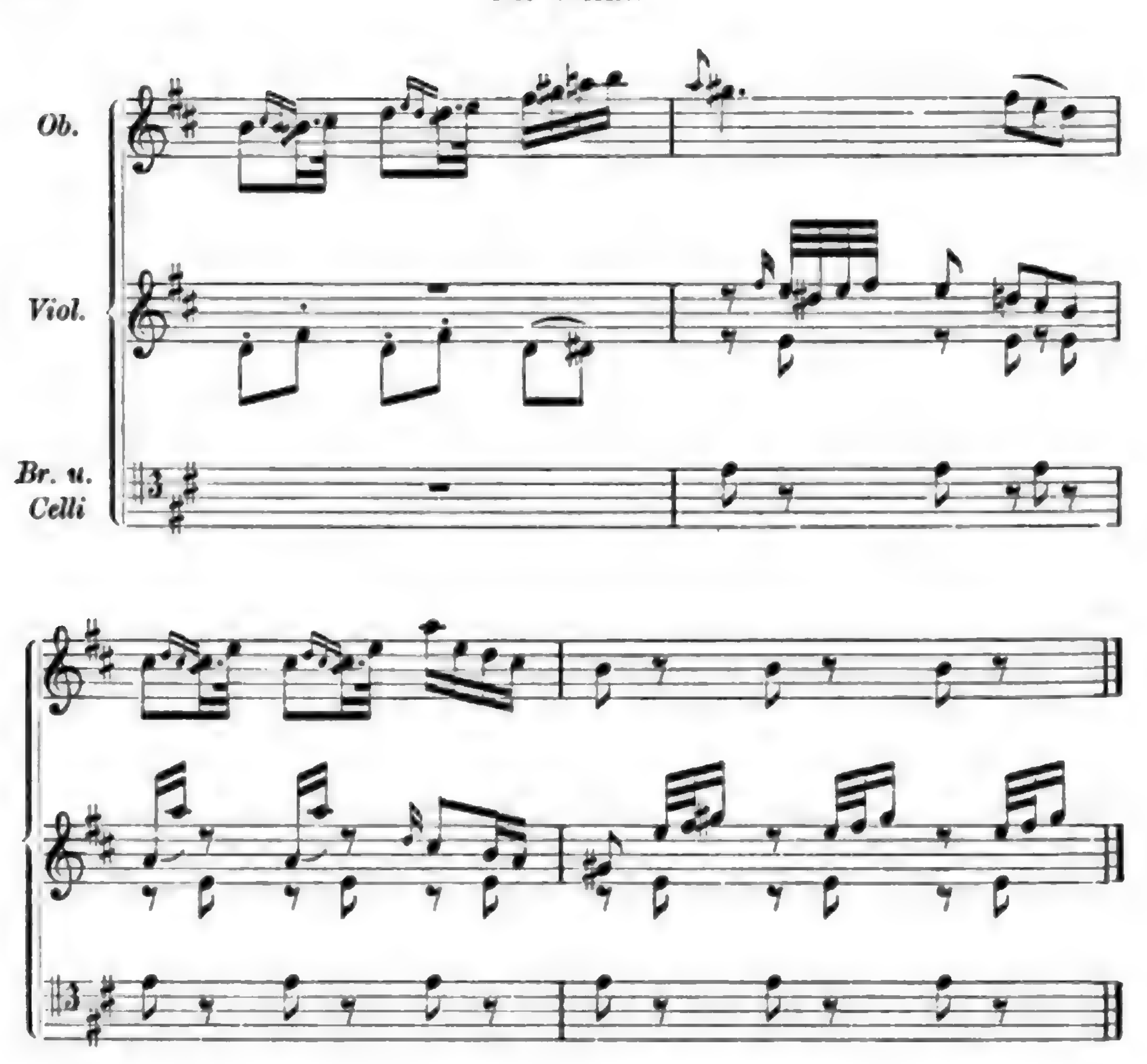
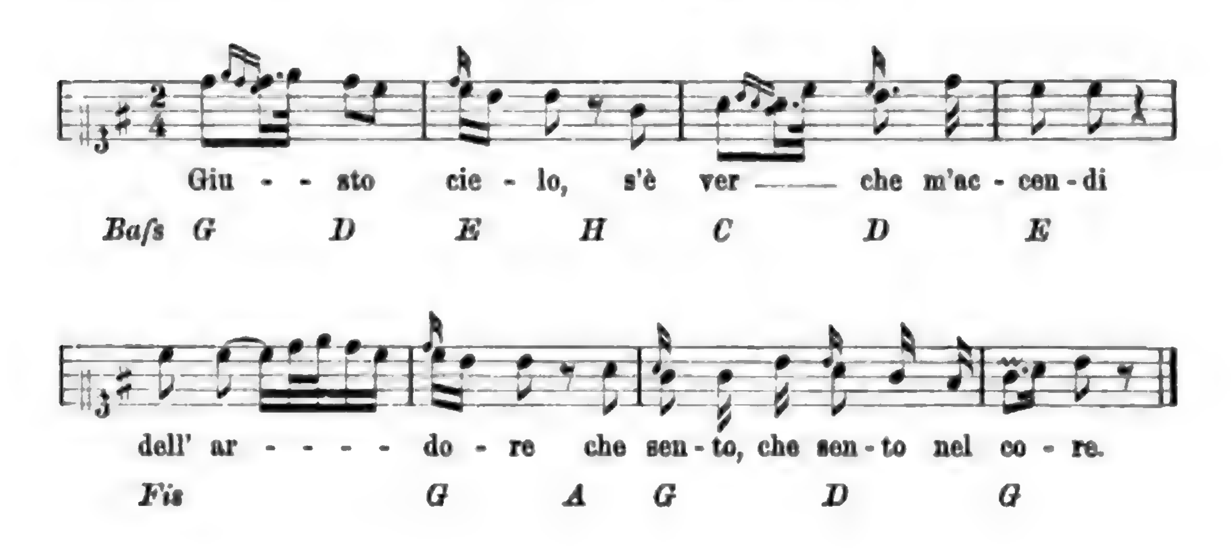


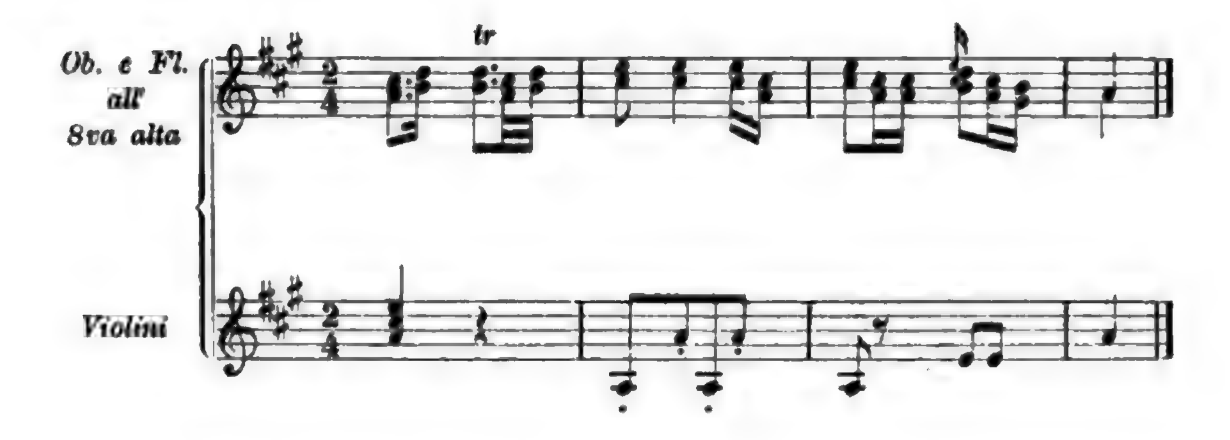
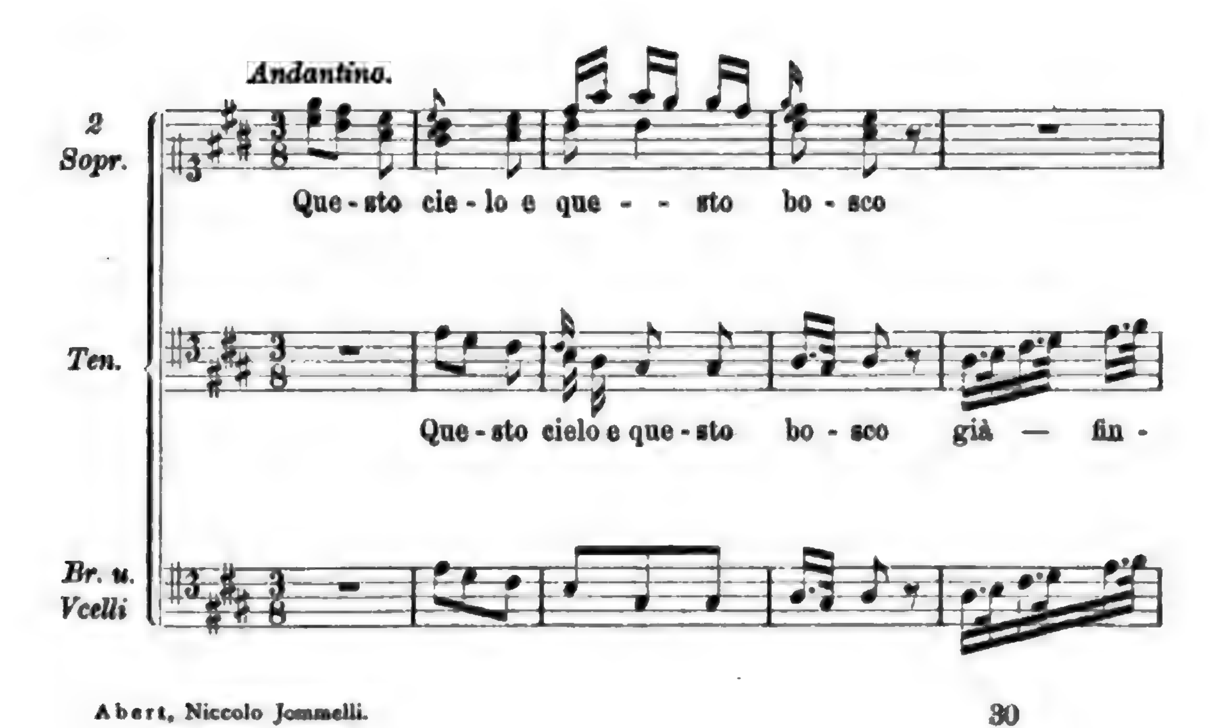
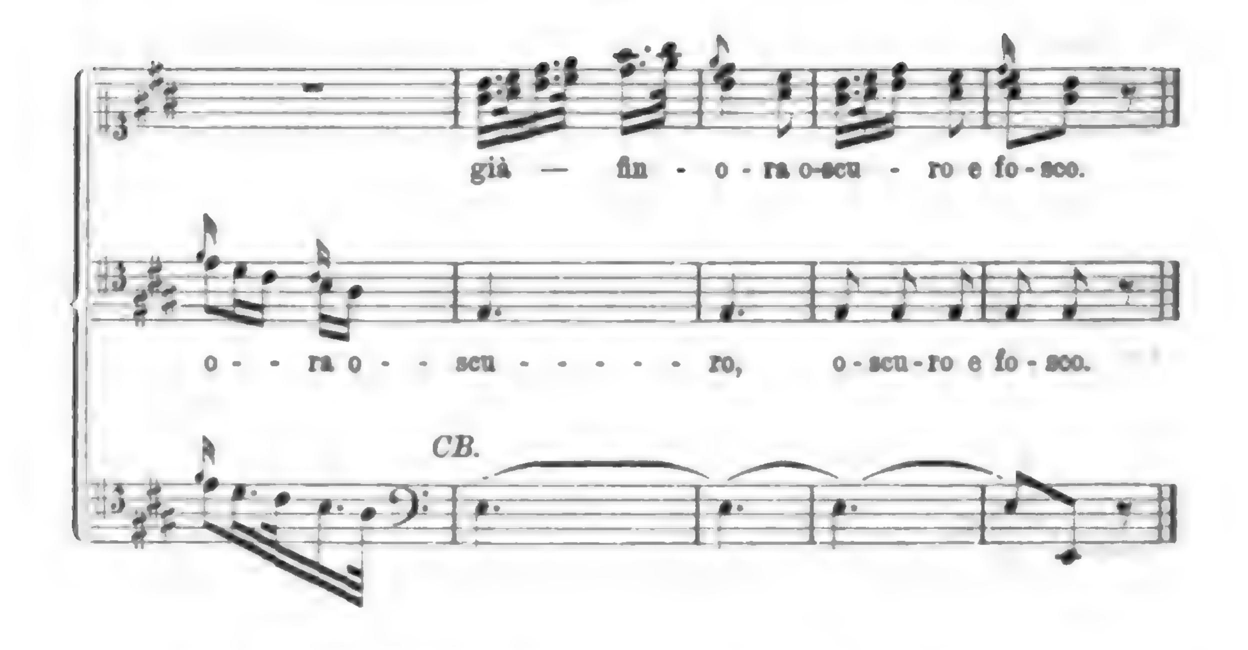
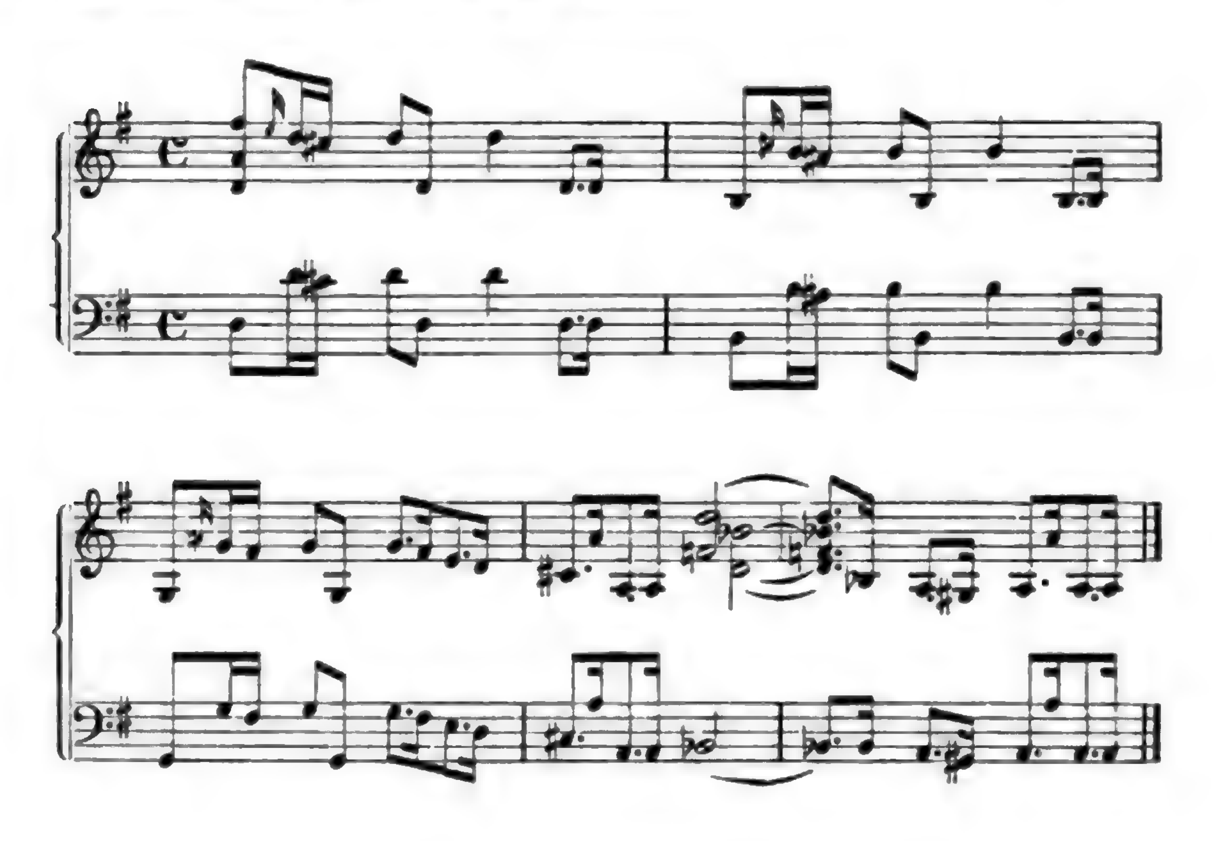
sich vernehmen. Dann entschwebt Armida, die beschlossen hat, ihren Palast zu zerstören, auf ihrem Zauberwagen durch die Lüfte. Der Akt endigt also mit einem erregten Orchesterstück programmatischen Gepräges, eine Erscheinung, die wir bisher noch bei keiner Oper beobachten konnten. Es beginnt ganz im Stile der Sinfonien, dann erscheinen plötzlich punktierte Rhythmen, verbunden mit hastigen Zweiunddreifsigstelskalen, wie wir sie aus der Sinfonie des *„Fetonte“* kennen. Das Motiv a (s. o.) steigt dabei auf einem Orgelpunkt auf *A* mächtig in die Höhe. Nach dieser stürmischen Luftfahrt Armida's fällt der Vorhang.

Zum letzten Male tritt Armida dem Rinaldo im 3. Akt bei seinem Durchschreiten des Zauberwaldes gegenüber. Sie fleht hier nicht mehr um Liebe, sondern nur um Schonung für ihren Myrthenstrauch, und hetzt schliefslich ihre *„mostri“* auf den Helden.

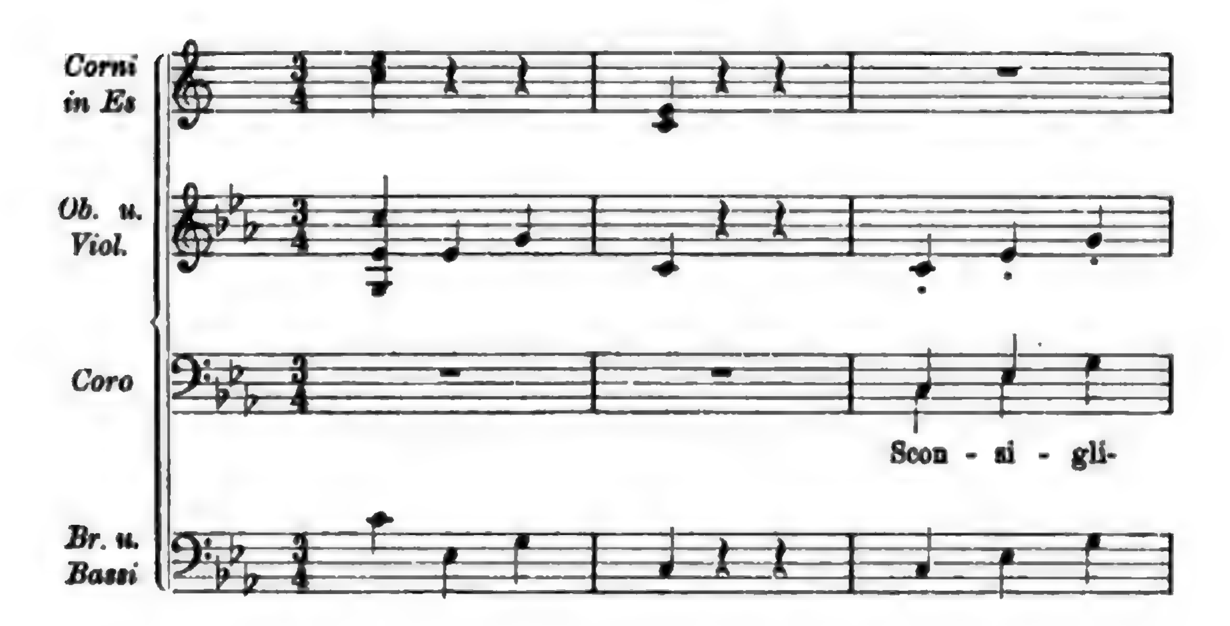
Die Komposition dieser ganzen Szene ist für die Auffassung der Italiener von derartigen Märchenszenen charakteristisch. Rinaldo selbst bleibt, von seinem Gebet an den *„giusto cielo“* abgesehen, mit seinen eigentlichen Empfindungen ziemlich im Hintergrund. Der Eindruck, den alle diese Wundererscheinungen auf ihn machen, ist kein in unserem deutschen Sinne „romantischer“, d. h. alle jenen geheimnisvollen Ereignisse und Stimmungen sind für ihn nur deshalb von Be-

Digitized by Google

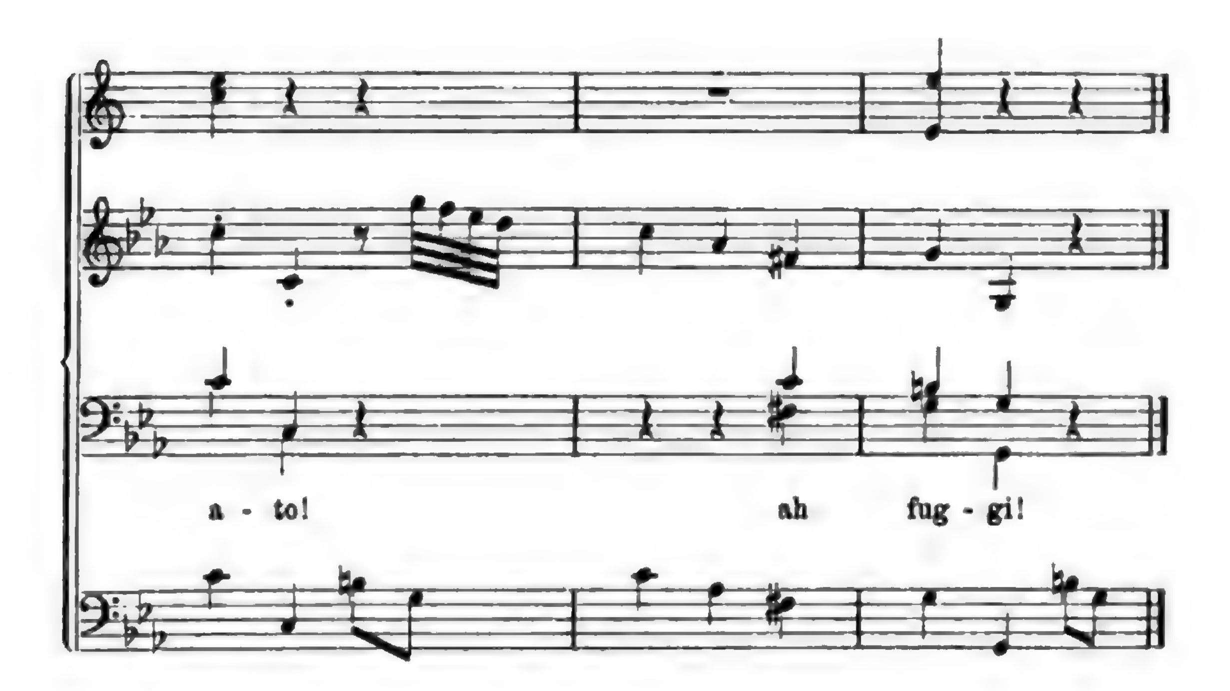
deutung, weil sie die Mühen und Gefahren seines Weges steigern. Und von diesem Standpunkt aus gestaltet auch Jommelli seine Musik. Als echtem Italiener ist ihm der deutsche Sinn für Naturromantik fremd. Er zeichnet jene Mächte durchaus als Gegner Rinaldo's, sie suchen seiner durch Verführung und durch Einschüchterung Herr zu werden. Von jener inneren Menschenstimme, die aus allen musikalischen Naturschilderungen deutscher Meister vernehmlich zu uns redet, ist hier keine Spur vorhanden.

Das Ganze ist wiederum eine fortlaufende, nur durch kleine Seccoabschnitte unterbrochene dramatische Szene. Pikante Orchesterbilder, Cavatinen, Chöre wechseln in bunter Reihenfolge miteinander ab. Der Übergang über den Flufs wird durch ein Accompagnato mit der üblichen Orchestermalerei geschildert. Darauf treten wir in die eigentliche Märchenlandschaft ein, von balsamischen Lüften durchweht und von Vogelgezwitscher belebt. Dabei erscheint folgendes Orchesterbild, das seine Abstammung aus der französischen Instrumentaltechnik nicht zu verleugnen vermag:

d by Google

Nach diesem Orchesteridyll fleht Rinaldo in einer Cavatine um den Beistand der Götter; hier ihre Hauptmelodie:

Digitized by Google

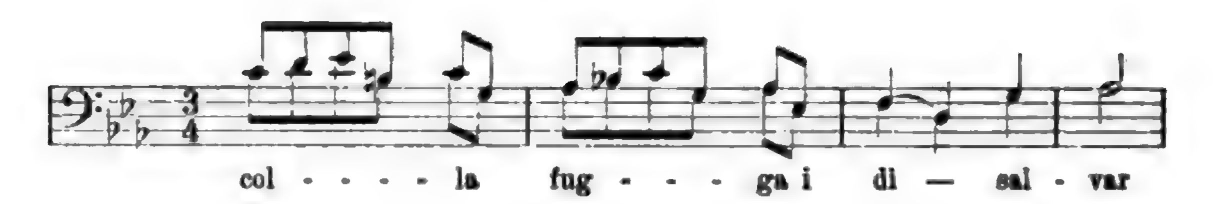
Aus den Sträuchern, die er mit seinem Schwerte abschlägt, wachsen allerhand Zaubergestalten hervor, eingeführt durch den Orchestersatz:

Der Chor dieser „Ninfe“ (2 Sopr. 1 Ten.): *„Torna pur al caro bene“* hat dasselbe Hauptthema; er ist ziemlich kurz und enthält reizvolle imitatorische Einsätze. Ihm folgt ein zweiter, der das verführerische Spiel noch steigert:

Rinaldo aber schickt sich an, nunmehr auch den Myrthenstrauch zu zerstören. Da tritt ihm Armida selbst mit der tiefempfundenen Cavatine *„Ah! non ferir“* (Es-dur $^3/_4$ Un poco adagio) gegenüber. Als Rinaldo standhaft bleibt, beginnt Armida (Accompagnato!) zu drohen und ruft alle ihre Schreckgestalten zur Rache herbei. Unter einem energischen Unisono der Streicher:

Digitized by Google

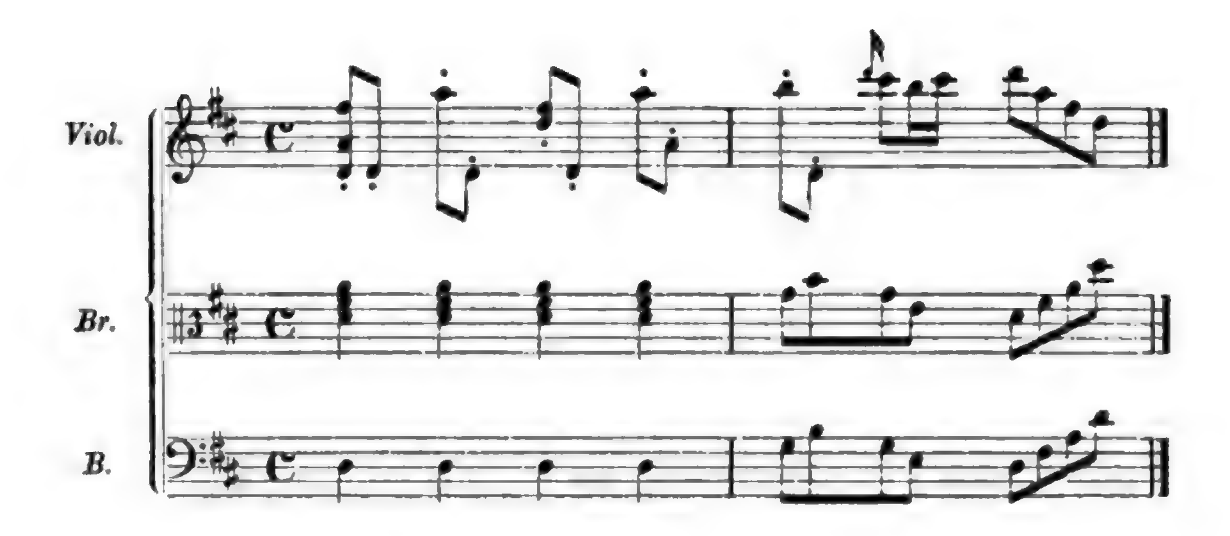
erscheinen diese „*mostri*“, Dunkel bricht herein, ein Geisterchor (Tenöre und Bässe) beginnt, ebenfalls mit einem finsteren Unisono:

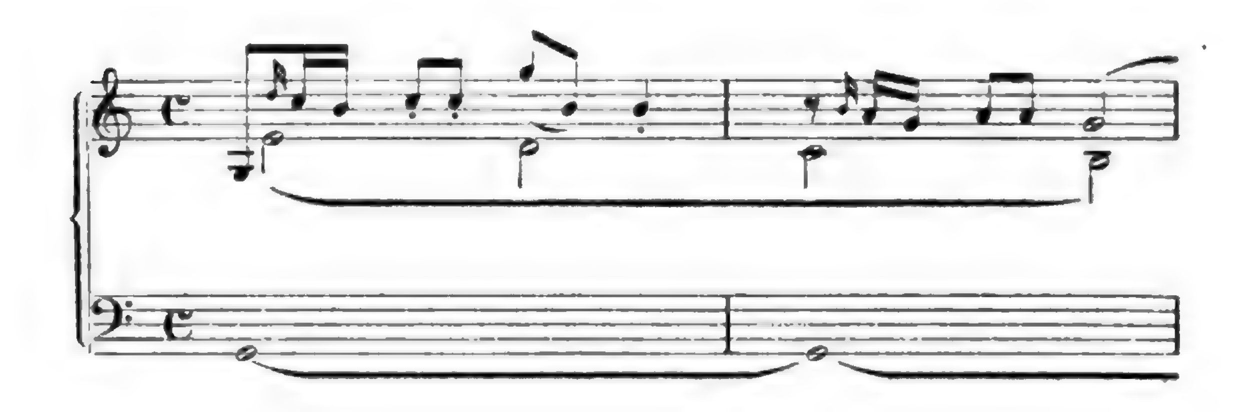


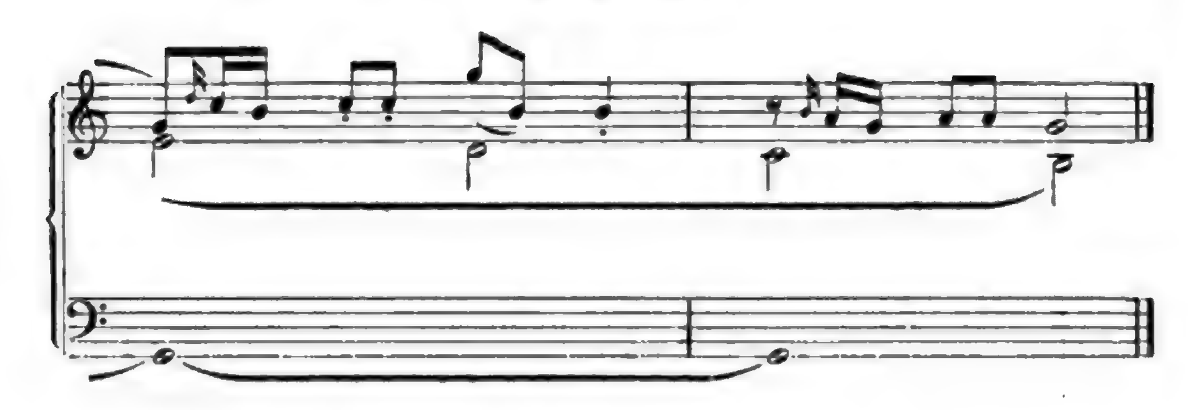


Er setzt sich in einfacher Zweistimmigkeit fort, um sich zum Schlusse wieder zum Unisono:



zu vereinen. Rinaldo schöpft in einer kurzen Seccopartie frischen Mut, darauf folgt ein neuer Chor der *mostri: „Tu sarai fra queste selve“* (Es-dur C), wiederum mit charakteristischen Unisoni und von Sechzehntelfiguren in den beiden Geigen begleitet. Da wagt Rinaldo das Äufserste: er schlägt den Myrthenstrauch zu Boden:

Alsbald verschwinden die Spukgestalten und der Himmel hellt sich wieder auf:



Digitized by Google

Die Freunde kommen und es entspinnt sich ein Ensemblesatz, wie wir ihn in der Schlufsszene des *„Fetonte“* kennen lernten: jeder steuert ein paar Takte bei, ohne dafs es jedoch zu einem eigentlichen Zusammensingen käme (*„Ah perdona il mio trasporto“* D-dur 𝄵). Dies ist vielmehr erst im Schlufs-Coro der Fall, einem kurzen, homophonen Stück (*„Corso d'ore si felici“* D-dur $^3/_8$), das, sehr im Gegensatz zu so manchen früheren Schlufssätzen, auch in Melodik und Harmonik durchaus die ältere primitive und lockere Ausführung aufweist.

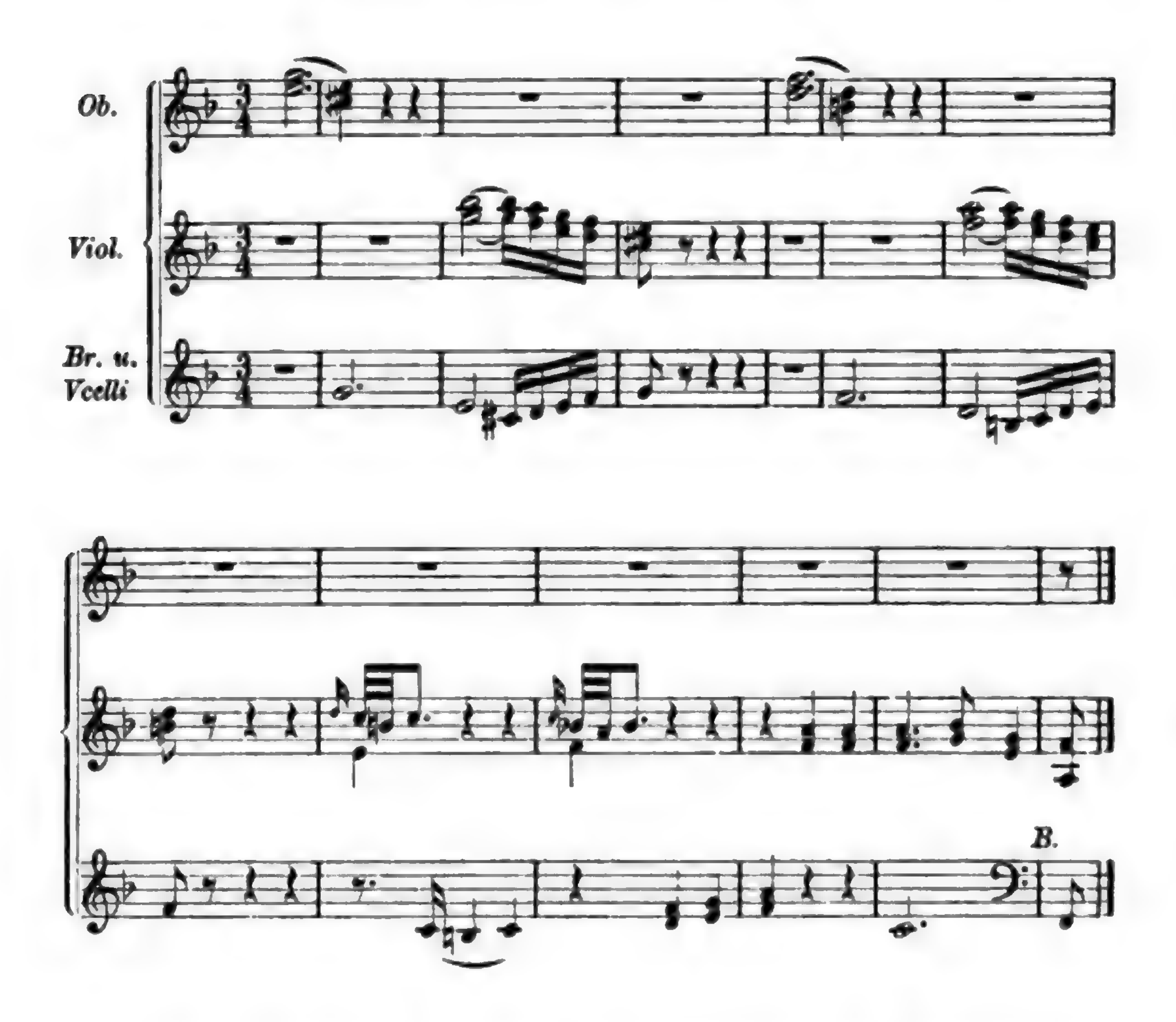
Die ganze Szene[1]) bildet das richtige Seitenstück zur Schlufsszene des *„Fetonte“*. Hier wie dort wird eine dramatische Situation in ein selbständiges Orchestergemälde zusammengedrängt, nur war Jommelli im *„Fetonte“*, wo keine Seccopartien den Flufs des Ganzen unterbrechen, konsequenter und hat darum auch eine gröfsere Steigerung erzielt.

Ganz ebenso, wie bei dieser letzten Szene Rinaldo's nicht sein eigener Gemütszustand, sondern nur das zauberhafte Milieu geschildert wird, ist es auch bei seinem ersten Auftreten in der Oper (I 5). Er erscheint hier in Begleitung tanzender Nymphen. Jommelli bringt eine vollständige Orchester-*Ciacona* mit dem Beginn:

---

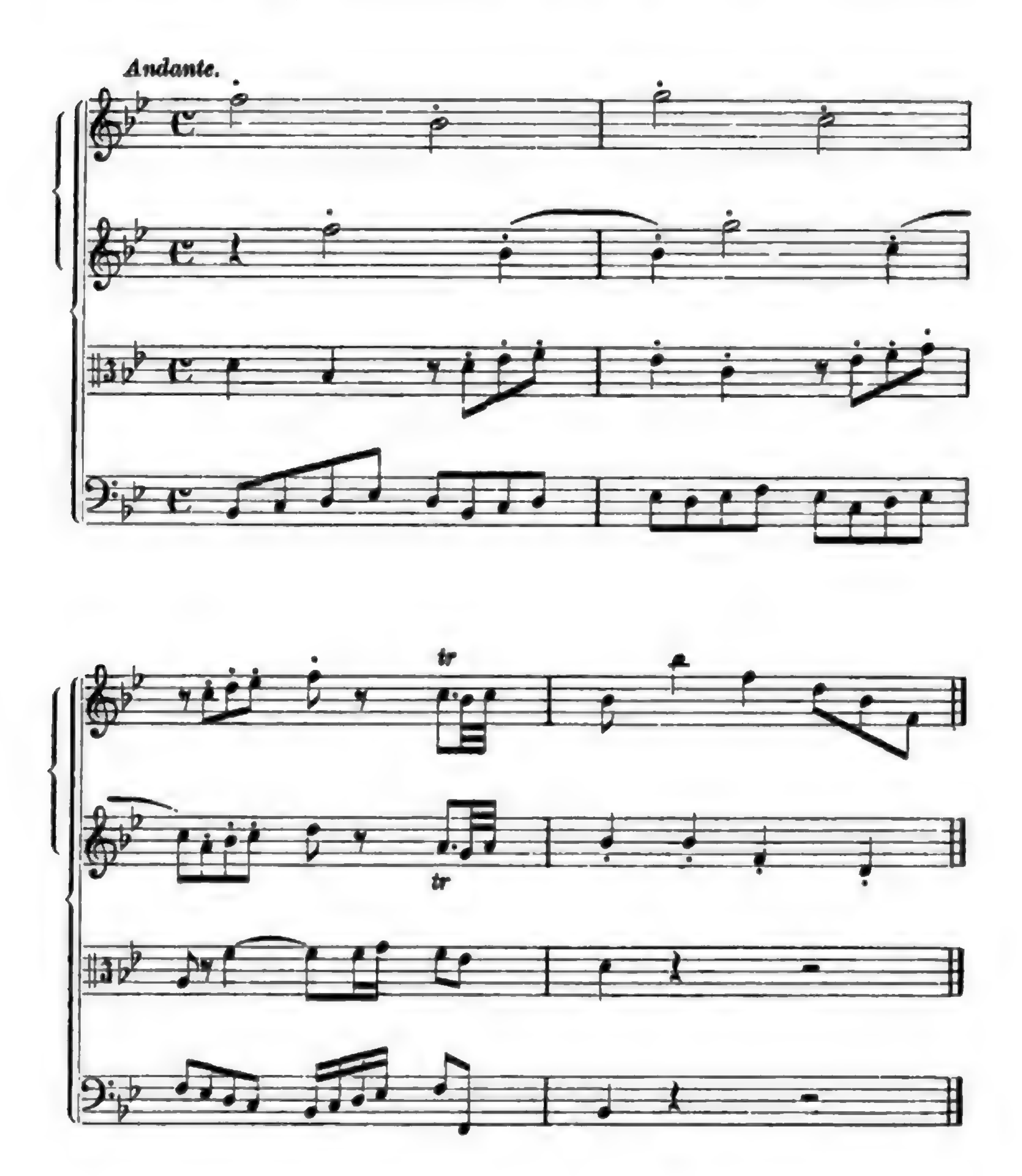
[1]) Vgl. Heinse I 159f.: „Im 3. Akt ist die Szene vom bezauberten Wald die Hauptszene; der Übergang über den Flufs pittoresk, Hörner und Hoboen begleiten wie Strom; die Zaubergegend lieblich; die Nymphen aus den Büschen naive Mädchenmusik u. s. w.“

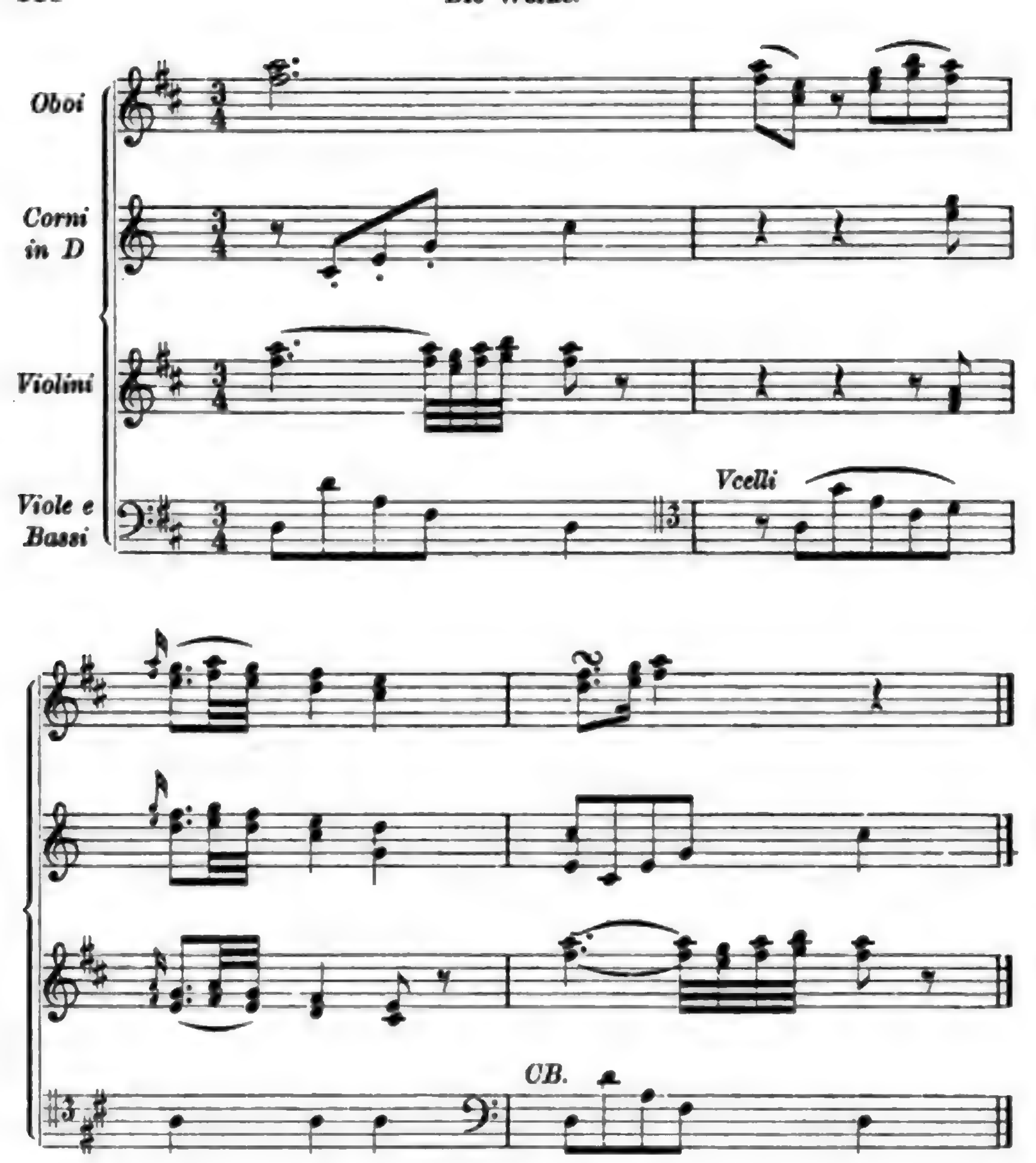
Digitized by Google

und in ihrem weiteren Verlaufe mit folgender charakteristischen Instrumentation:

Diese Chaconne, die zuerst vom Orchester im Zusammenhang vorgetragen wird, zieht sich durch die ganze Szene bis zum Abgang des Chores hin, die einzelnen Entgegnungen Rinaldo's immer wieder durch ein paar Takte unterbrechend — ein deutliches Beispiel dafür, wie stark die französische Oper auch noch in diesen letzten Werken Jommelli's nachwirkt.

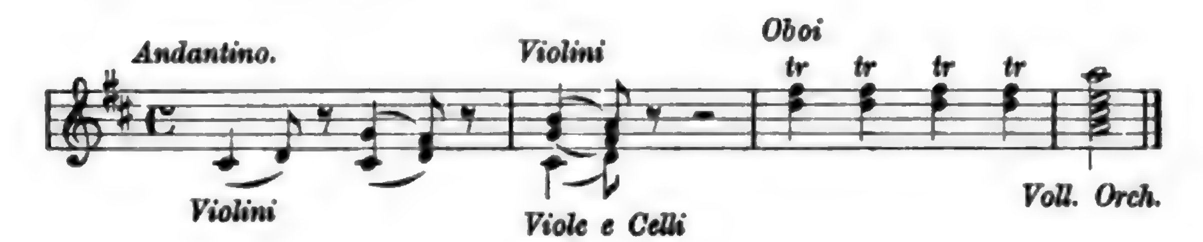
Die Gesänge der Sekundarier treten gegen die der beiden Hauptpersonen weit mehr zurück, als es in allen früheren Opern der Fall war; so hat z. B. kein einziger unter ihnen eine Accompagnatoszene. Nur die freie Form, namentlich in der Behandlung des Dacapo durch Verkürzung oder Umgestaltung der Hauptthemen, ist auch ihnen zu eigen. Immerhin enthalten auch sie so manchen originellen Zug, so

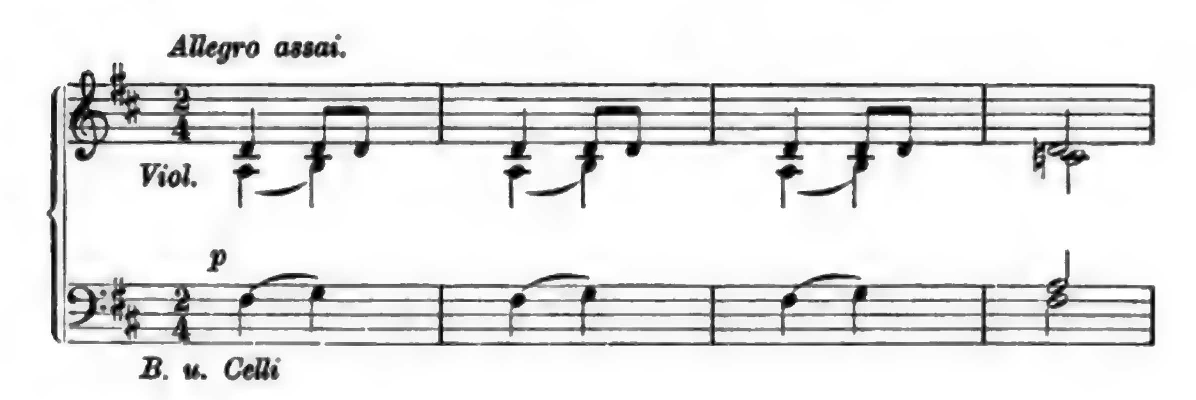
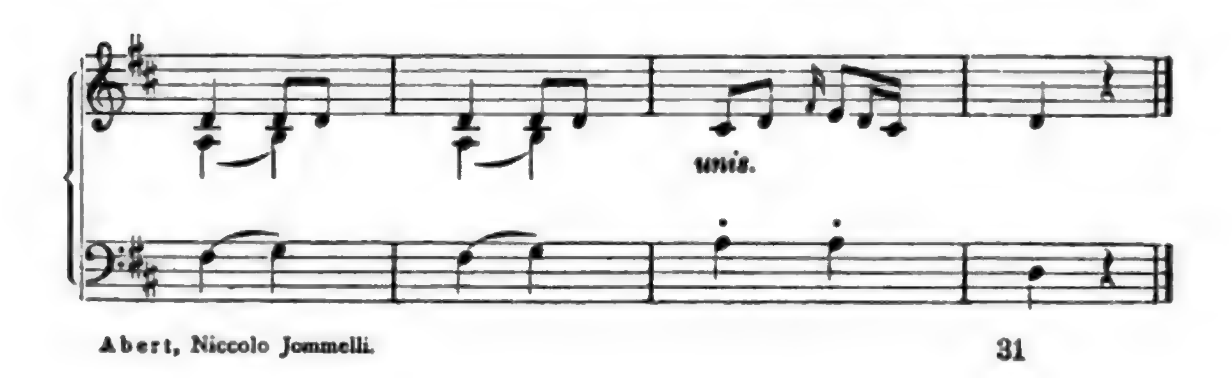
Digitized by Google

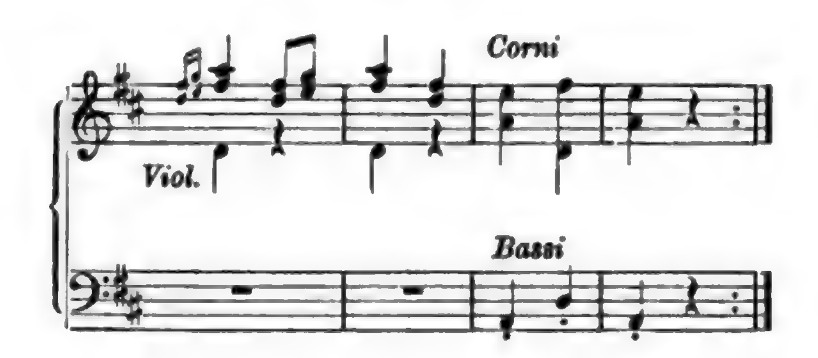
z. B. in der Arie des Ubaldo (II 6) „*L'arte, l'ingegno*" die imitatorische, auf die diplomatischen Ränke der Helden hinweisende Stimmführung:

oder in der rückhaltslose Hingabe zum Ausdruck bringenden Arie des Rambaldo die reizvolle Instrumentation:

Digitized by Google

Die *Sinfonie* der *„Armida“*, welche in den beiden Ecksätzen aufser dem gewöhnlichen vollen Orchester (ohne Flöten) auch Trompeten aufweist (die in der Oper selbst nicht vorkommen), ist in ihrem ersten Allegro mit dem Hauptthema:

Digitized by Google

deshalb bemerkenswert, weil sie zwei scharf kontrastierende Themen aufweist; hier das zweite Thema:

Dagegen fehlen Durchführung und Reprise, statt ihrer folgt alsbald der langsame Satz (D-moll $^3/_4$) mit dem durchgehenden Motiv der Streicher:

Während diesen beiden Sätzen programmatische Tendenzen fernliegen, deutet der letzte ganz augenscheinlich auf das romantische Milieu der Oper hin. Sein Hauptthema, das *p* einsetzt:

Digitized by Google

wird alsbald *f* vom ganzen Orchester wiederholt, dann lassen sich allerhand geheimnisvolle Stimmen vernehmen:

worauf das Hauptthema wiederkehrt. Der Satz gehört zu den überaus seltenen Schlufssätzen Jommelli's, die sich über den gewöhnlichen flüchtigen Charakter erheben; selbst der traditionelle dreiteilige Takt fehlt.

Während der „*Demofoonte*" als die einzige von den Stuttgarter Opern zu Jommelli's Lebzeiten auf einer italienischen Bühne zur Aufführung kam,[1]) war der „*Achille in Sciro*" eine vollständige Neuschöpfung.

2. Achille Seinem Stoffe nach ist der „*Achille*" der „*Armida*" deutlich verwandt. Beiden Opern liegt der Konflikt zwischen Liebe und Ehre in der Brust des Haupthelden zu Grunde und wir haben gesehen, wie das Vorbild des „*Achille*" den Dichter der „*Armida*" sogar bis in die Ausführung einzelner Szenen hinein verfolgt hat.

Auch der Komponist hat hier dieselben Wege eingeschlagen wie dort: er konzentriert das Interesse auf die beiden Hauptpersonen Achille und Deidamia und läfst die übrigen nebst den an sie anknüpfenden nebensächlichen Episoden im Hintergrund.[2]) Ja, er hat um dieses Prinzipes willen wiederum zu recht erheblichen Änderungen[3])

---

[1]) Burney (Tageb. I 247) spricht von einer Musik, „welche in einer schweren Schreibart abgefafst ist und durch die Instrumente mehr Wirkung tut, als durch die Singstimmen. Zuweilen scheint sie etwas mühsam gesetzt zu sein, allein im Ensemble ist sie bewundernswürdig-meisterhaft in der Modulation und in der Melodie voll neuer Gedanken".

[2]) Wie in der „*Armida*", so hat auch hier keine der Nebenpersonen eine Accompagnatoszene.

[3]) Weniger bedeutende Änderungen finden sich in II 10, wo Teagene die Arie „*Lungi da que' bei rai*" aus der „*Andromaca*" singt, und in den beiden ersten Szenen des 3. Aktes, die ebenfalls in ihren Arien von Metastasio abweichen.

Digitized by Google

des Textes gegriffen, vor allem an den Aktschlüssen. Am Schlufs des ersten Aktes hat Achille, am Ende des zweiten Deidamia eine grofse Soloszene erhalten. Im dritten Akt aber, der zu Gunsten des Hervortretens der beiden Hauptpersonen stark gekürzt ist, folgt auf die Lamentoszene der Deidamia ein grofses Duett Beider: *„Non temer! sai quanto io t'ami"*, das uns ihr erneutes Liebesglück vorführt. Man sieht, auch hier hat Jommelli die kritischen Stadien des inneren Konfliktes mit sicherer Hand herausgegriffen. Der erste dieser Höhepunkte tritt am Schlusse des ersten Aktes ein, wo Achill durch Teagene's Werben um Deidamia sich verleiten läfst, seine Mannesnatur und damit zugleich seine Liebe zu Deidamia zu verraten; der zweite erfolgt in der bekannten Szene mit Odysseus (II 8), wo sein Heldentum siegreich zum Durchbruch gelangt. Von da an tritt Deidamia in den Vordergrund. Wie Armida, so giebt auch sie zunächst (II 12) ihrem Schmerze einen wehmütig-traurigen Ausdruck, der dann aber in der entscheidenden Szene (III 5) in hafserfülltes Drohen umschlägt. Ihr Verhältnis zu Teagene, das bei Metastasio einen so breiten Raum einnimmt (die beiden ersten Akte schliefsen bei ihm mit Monologen des Teagene), tritt in dieser Oper stark zurück; es ist nur soweit ausgeführt, als es für die Fortführung des Hauptkonfliktes in Betracht kommt. Ja, Jommelli ist in der Konzentration des Interesses auf die beiden Hauptfiguren soweit gegangen, dafs er auf die beiden Chöre I 1 und II 7 bei Metastasio verzichtet hat.

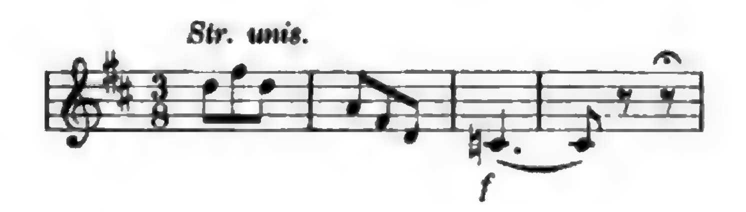
Die musikalische Ausgestaltung dieser Hauptszenen ist dieselbe wie in der *„Armida"*, sodafs wir uns ein Eingehen auf Einzelheiten ersparen können. Beachtenswert sind die Kontraste innerhalb der beiden Szenenpaare; die erste Soloszene sowohl Achill's als auch Deidamia's trägt einen ruhigen, still-wehmütigen Charakter, während in den beiden folgenden die leidenschaftlichste Erregung das Wort führt. Ein Vergleich der grofsen Szene II 8 mit der Wiener Komposition[1]) zeigt deutlich die seither gemachten Fortschritte. Was dort nur angedeutet war, ist hier mit breiten Strichen ausgeführt. Stark realistisch ist der Kriegslärm geschildert, womit die Szene beginnt: hier ist es wirklich, wie in der antiken Sage, der Ton der Trompete, der Achill aus seinen Liebesträumen aufschreckt, und auch im weiteren Verlauf des glänzenden Orchestergemäldes spielt das

[1]) S. o. S. 223 f.

Digitized by Google

Kriegsgeschrei und die Schilderung der Not des Griechenheeres eine grofse Rolle. Die entscheidende Szene zwischen Achill und Deidamia (III 5) vollends ist ein Meisterstück dramatischer Kunst; in mächtiger Steigerung schwillt die Erregung allmählich an; das Orchester folgt unter fortwährendem Tempowechsel den Dichterworten auf Schritt und Tritt. Dieser wild aufgeregten Szene folgt dann die stille Innigkeit des Duetts (G-dur $^3/_4$ Adagio), das nur in seinem Mittelsatz wieder einen lebhafteren Charakter annimmt — man erkennt deutlich, wie gründlich Jommelli in diesen letzten Opern die Kontrastwirkungen auszubeuten verstand.

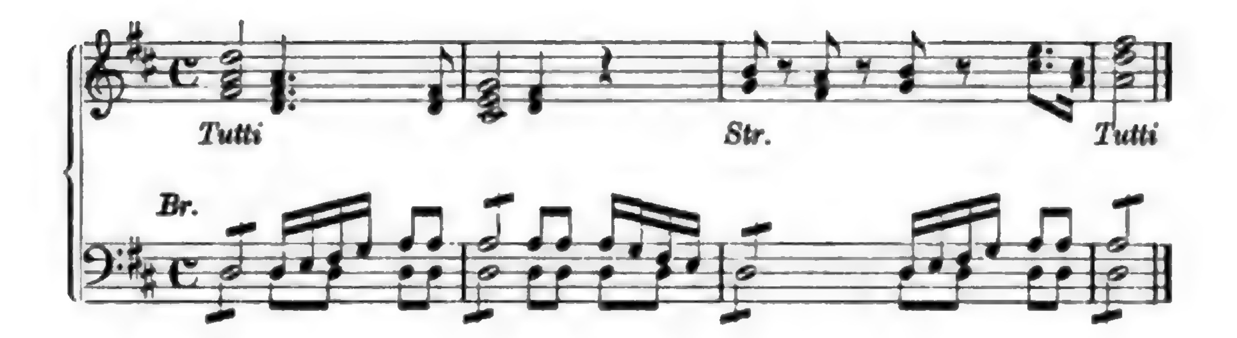
Auch in den Arien sind die beiden Hauptpersonen musikalisch am reichsten bedacht. Gleich die erste Arie Achill's (I 3) *„Involarmi il mio tesoro“* (G-dur 𝄵 Moderato), deren Flufs immer wieder durch jene Achill's Herz am meisten erfüllenden Anfangsworte unterbrochen wird, gehört zu den bedeutendsten Inspirationen Jommelli's, sie ist aufserdem reich an scharfen dynamischen Accenten und an modulatorischen Finessen, wie die folgende:



Ein Stück von eigentümlich pikantem Reiz ist die Szene *„Se un core annodi“* (III 7), in deren Refrain das Ensemble einstimmt; die Pizzikatobegleitung der Streicher ahmt hier den Klang der das Ständchen begleitenden Guitarre nach; auch die Melodik folgt dem volkstümlichen Charakter derartiger Romanzen.

Wie die Wiener Fassung, so beginnt auch die römische mit einem kleinen Ballett der Bacchanten (G-dur 𝄵 Allegro), dessen Musik freilich ziemlich farblos gehalten ist. Dagegen ist das die Szene II 7 einleitende Orchesterstück (G-dur 𝄵 Allegro, mit Trompeten) ein breit angelegter Satz von festlich glänzendem Charakter, der das analoge Stück der Wiener Fassung an eindringlicher Wirkung weit übertrifft.

Die *Sinfonie* der Oper weist dasselbe Gepräge auf. Sie ist frei von programmatischen Zügen. In ihrem Hauptthema:

Digitized by Google

hat sich Jommelli der Sinfonie des „*Fetonte*" wieder erinnert. Die Trompeten werden mit Ausnahme des Mittelsatzes (wie überhaupt in der ganzen Oper, sehr im Gegensatz zur „*Armida*") ausgiebig verwendet.

Ifigenia in Tauride

Die „*Ifigenia in Tauride*"[1]) stellt neben der „*Armida*" den Typus der letzten Opernperiode am reinsten dar: Konzentration des dramatischen Interesses auf die Charakteristik der beiden Hauptpersonen Orest und Iphigenie, Heraushebung der dramatischen Höhepunkte durch breit ausgeführte Accompagnati und auffallend knappe Behandlung der Lösung im 3. Akt.[2]) Auch hier sehen wir Jommelli ändern und bessern (vor Allem am Schlufs des 2. Aktes); die Grundmängel des Textes vermochte freilich auch er nicht aus der Welt zu schaffen. Was hat Verazi aus dieser Sage gemacht! Zunächst ist Orest bei ihm nur aus Versehen zum Muttermörder geworden, da ihm Klytämnestra bei Ägisth's Ermordung gerade in das Schwert lief. Aber auch sein Aufenthalt auf Tauris entspricht keineswegs der Sage. Aus eigener Kraft wären die beiden Geschwister hier gar nicht imstande, die Flucht aus Tauris zu bewerkstelligen. Dazu müssen ihnen vielmehr zwei frei erfundene Gestalten verhelfen, König Merodate, eine zweite Auflage des Orcane, und Tomiris — beide in ihrer schablonenhaften Charakteristik und ihrer Vorliebe für die Intrigue echte Produkte der metastasianischen Librettistenschule.

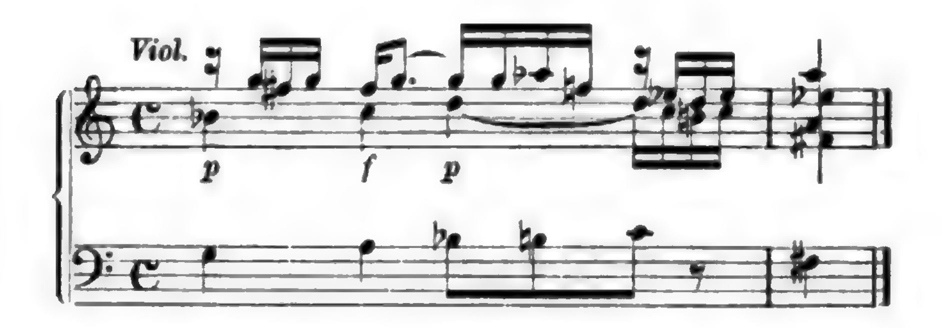
Auch Jommelli ist es nicht gelungen, diese Dichtung zu einem so einheitlichen und an wirksamen Steigerungen so reichen musikalischen Ganzen zu gestalten, wie er es in der „*Armida*" getan hatte. Er teilt das Interesse zwischen Orest und seiner Schwester.

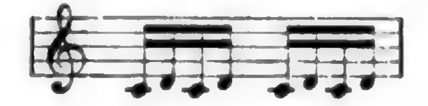
---

[1]) Vgl. darüber Heinse a. a. O. II 19 ff., der die gleichnamigen Opern von Jommelli, Majo und Trajetta zusammenstellt.

[2]) Garzia bei Iriarte a. a. O. p. XVII: „Non senza qualche imprudenza scrisse l'*Ifigenia* con un stile più elevato ed isquisito."

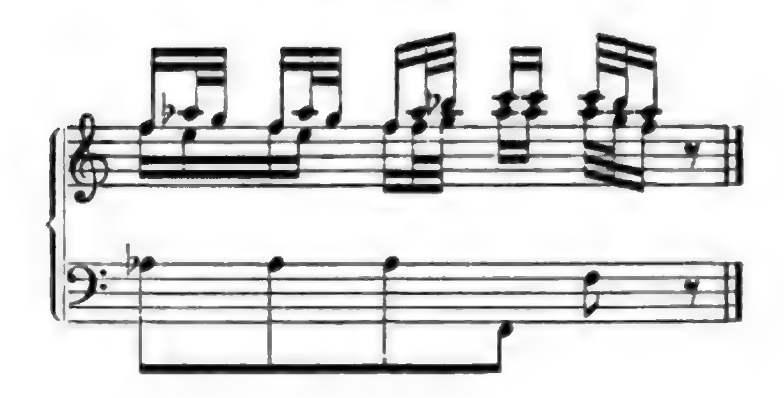
Die Zeichnung des leidenden Helden ist ihm auch in dieser Oper wieder besonders gut geglückt. Orest's Arie *„Per pietà deh nascondimi"* (I 4) mit ihrem wehmütig drängenden Charakter ist das richtige Seitenstück zu der Arie Fetonte's I 6, mit der sie auch die Tonart und das seufzende Orchestermotiv:

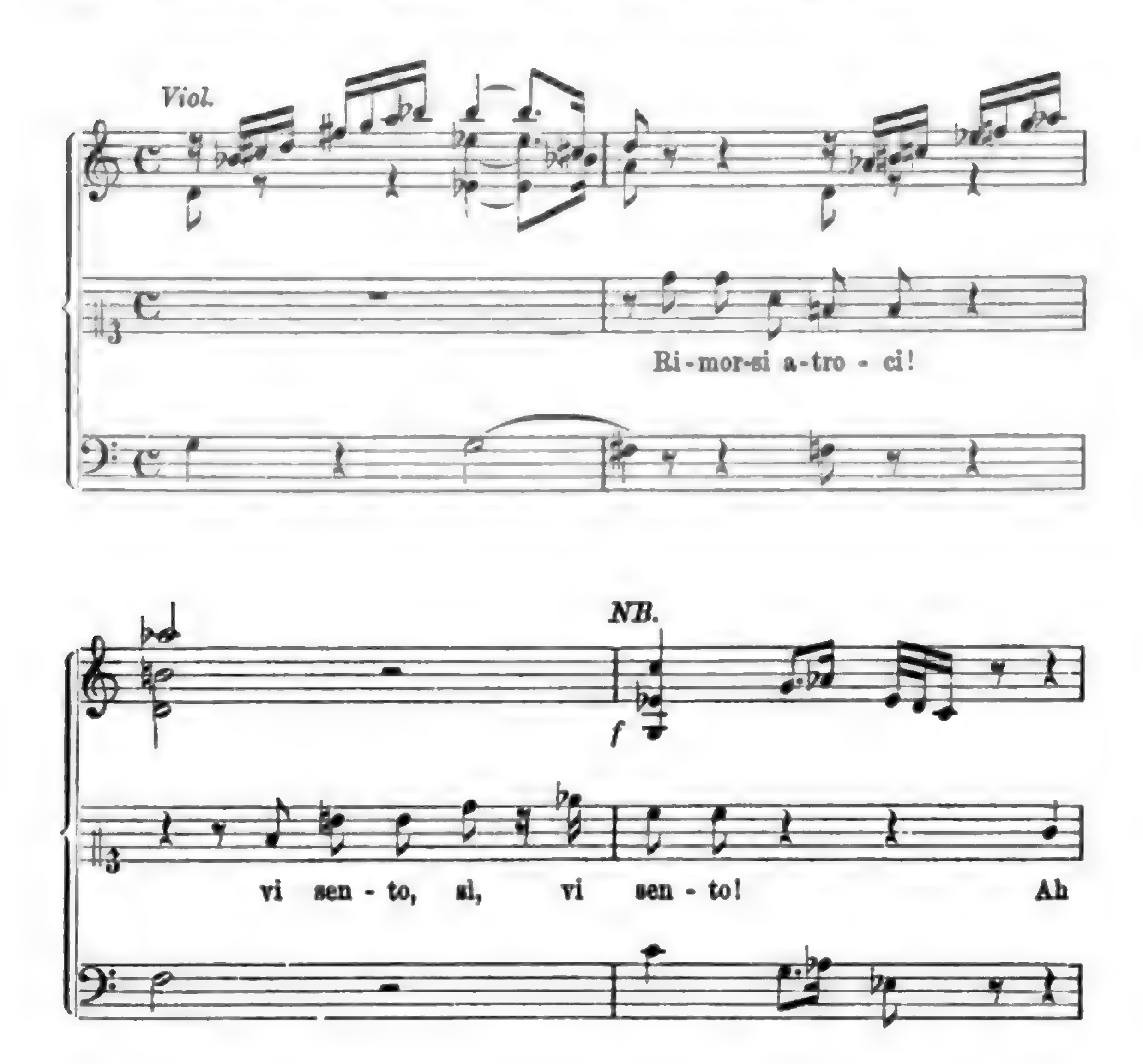
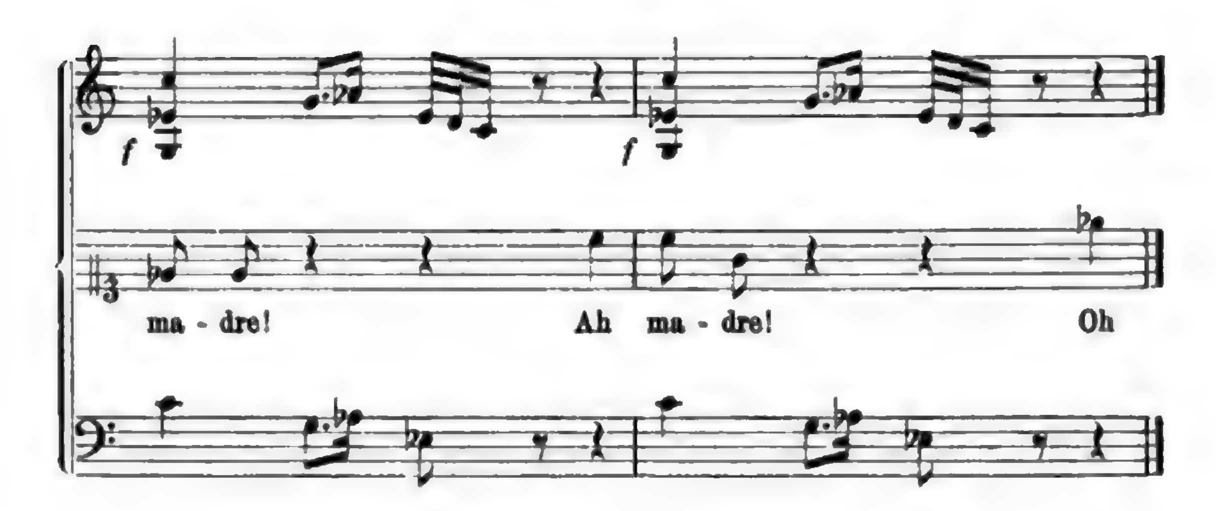
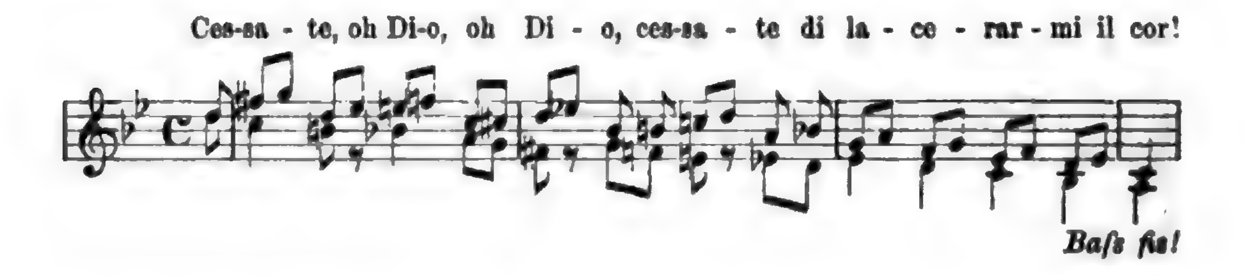
gemein hat. Diese Arie bildet aber gleichsam nur die Einleitung zu der folgenden grofsen Soloszene Orest's, welche die ganze Seelenpein des Muttermörders in mächtiger Steigerung enthüllt. Man erkennt deutlich, wie es ausschliefslich die passiven Eigenschaften dieser Figur sind, die Gewissensqualen auf der einen und die Liebe zu dem Freunde Pylades auf der andern Seite, von denen sich Jommelli angezogen fühlte. Der Gattung nach haben wir in I 4 wieder eine *Ombra*-Szene vor uns, die aber Jommelli hier zu einem grofsartigen Seelengemälde gesteigert hat. Orest glaubt das Heulen der Rachegöttinnen zu vernehmen:

Das unheimliche Motiv:

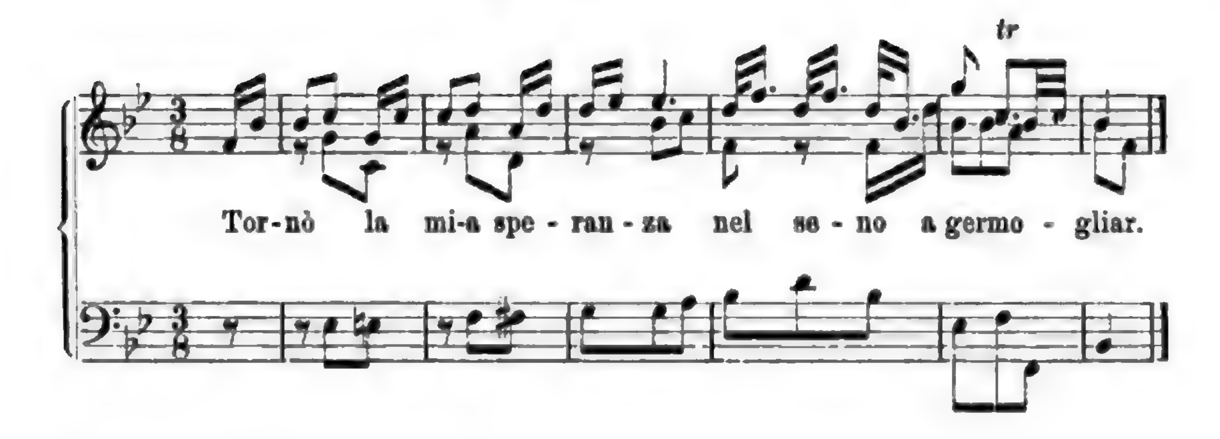


beherrscht mit seiner Umkehrung den ganzen Abschnitt. Bald vernehmen wir auch den gespenstischen Klang der *„queruli ululati"*:

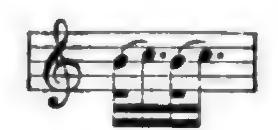
Digitized by Google



Vergebens fleht der Verzweifelte um einen Augenblick der Ruhe; der blutige Schatten der Ermordeten taucht leibhaftig vor seinem Auge auf und scheint sich hartnäckig an seine Fersen zu heften:

Digitized by Google

Auch die folgende Arie *„Tardi rimorsi atroci“* (G-moll ₵ Allegro) hält sich durchaus auf der Höhe, vgl. die charakteristische Chromatik:

Sie ist aber auch noch weiterhin bemerkenswert. Einmal, weil wir hier die überaus seltene Erscheinung vor uns haben, daſs die Bläser erst im Mittelsatz auftreten, veranlaſst durch die Textworte *„odo il suon delle querule voci“*. Als Rückgang zum Dacapo aber kehrt die oben mit NB. bezeichnete Partie des Accompagnato wieder, ein bemerkenswerter Versuch, Rezitativ und Arie in engere Verbindung miteinander zu bringen, wie wir ihn in umgekehrter Weise bereits im *„Fetonte“* (I 7) beobachtet haben. Auch die Arie *„Prendi l'estremo addio“* (II 8), worin Orest von dem treuen Pylades Abschied nimmt, gehört zu den bedeutendsten dieser letzten Opernreihe. Sie wird eingeleitet von einer jener tiefempfundenen Adagio-Cavatinen in Es-dur und geht dann bei den Worten *„Dove spietati?“* in einen selbständigen Allegro-Satz (C-moll ₵) über. Dagegen ist Orest's Arie *„Tornò la mia speranza“* (III 4) mit ihrer steifen Hauptmelodie:

Digitized by Google

ziemlich schwächlich ausgefallen.

Was die Zeichnung Iphigeniens anlangt, so hat Heinse[1]) nicht ganz Unrecht, wenn er einen fühlbaren Mangel an Einheitlichkeit konstatiert. Der Vorwurf trifft indessen weit eher den Dichter, als den Komponisten. Diese Verazi'sche Iphigenie mufste mit ihrer widerspruchsvollen Gedankenwelt für einen Künstler, der es mit der musikalischen Charakterzeichnung wirklich ernst nahm, ein fast unlösbares Problem bilden. Jommelli hat denn auch auf eine grofszügige Entwicklung im Stile der *„Armida“* verzichtet und sich an die einzelnen Situationen gehalten. Die wichtigste fand er am Schlufs des 1. Aktes, wo Iphigenie von dem ahnungslosen Orest vernommen hat, dafs er der Mörder ihrer Mutter ist, und ihrem Rachegefühl freien Lauf läfst. Das Accompagnato mit dem flehenden Motiv:



ist diesmal nur kurz und geht bald in eine Es-dur-Cavatine über (*„Sospendi, o madre, i rimproveri tuoi“*), in der Oboen und Hörner, wie gewöhnlich, die Interpreten der Geisterstimme darstellen,[2]) dann folgt das Hauptstück der Szene, die Arie *„Ombra cara“* (Es-dur C Allegro di molto) mit ihrem langgezogenen, schon von Heinse[3]) be-

[1]) A. a. O. II 23.

[2]) Heinse II 24 spricht von „etwas Kleinlichem, Empfindelndem in der Begleitung zu dieser Stelle“, wie mir scheint, nicht mit Unrecht, denn Jommelli hat in seinen früheren Opern derartige Geisterstimmen weit unheimlicher und überzeugender reden lassen.

[3]) A. a. O.

Digitized by Google

spöttelten Hauptmotiv. Dafs Jommelli hierin sowohl, wie in der Auszierung einzelner Worte durch Koloraturen, bereits der Manier verfallen ist, läfst sich nicht leugnen; die zahlreichen ganzen Noten auf *„ombra cara“* nehmen sich mitunter aus wie eine unfreiwillige Karikatur auf den ruhig-pathetischen Grundzug dieses Szenentypus. Überhaupt hat die Gestalt Iphigeniens bei Jommelli etwas Kaltes, Steifes bekommen; ihre Partie ist auf der einen Seite stark bravourmäfsig gehalten, auf der andern mit einer grofsen Dosis von Gelehrsamkeit, ja geradezu Tiftelei bedacht. Ihre Arie *„Ah non voler ch'io sveli“* II 5 (B-dur $^2/_4$ Andantino) hat zwei im Tempo verschiedene Seitensätze und ist durch imitatorische Orchesterbehandlung und eine sorgfältige Ornamentik ausgezeichnet, Töne tieferer Empfindung aber vermag sie nicht anzuschlagen.[1]) Ähnlich verhält es sich mit der Arie *„De' tuoi mali esultarei“* I 1: auch hier dieselbe Kleinarbeit, die sich an einzelne Worte und Phrasen hält und darüber das Ganze aufser Acht läfst.[2])

In der Schlufsszene des 2. Aktes vereinigen sich die beiden Hauptpersonen zu einem Duett mit vorangehendem Accompagnato. Jommelli hat hier, um ein Duett zu gewinnen, die Dichtung von sich aus abgeändert. Iphigenie will den Thoas nach der Vermählung töten, um ihrem Bruder den Weg zur Flucht frei zu machen. Diesen Plan sucht ihr aber Orest auszureden; nun denkt sie daran, ihr eigenes Leben freiwillig zu enden und sinkt, von Verzweiflung übermannt, ohnmächtig nieder. Zum Schlusse beklagen Beide in einem ziemlich ausgedehnten Satze ihr trauriges Los.[3])

Das ganze Duett ist eines jener frei gestalteten, mehrsätzigen Ensembles, wie wir sie schon in den Stuttgarter Opern fanden. Der erste Abschnitt *„Ah ferma, sospendi“* (B-dur 𝄴 Allegretto), worin das Orchester eine charakteristische Rolle spielt, weicht insofern von dem alten Scarlatti'schen Typus ab, als Iphigenie dem Orest nicht mit derselben, sondern mit einer selbständigen Melodie antwortet. Bei Iphigeniens Ohnmacht erscheint der zuckende Rhythmus

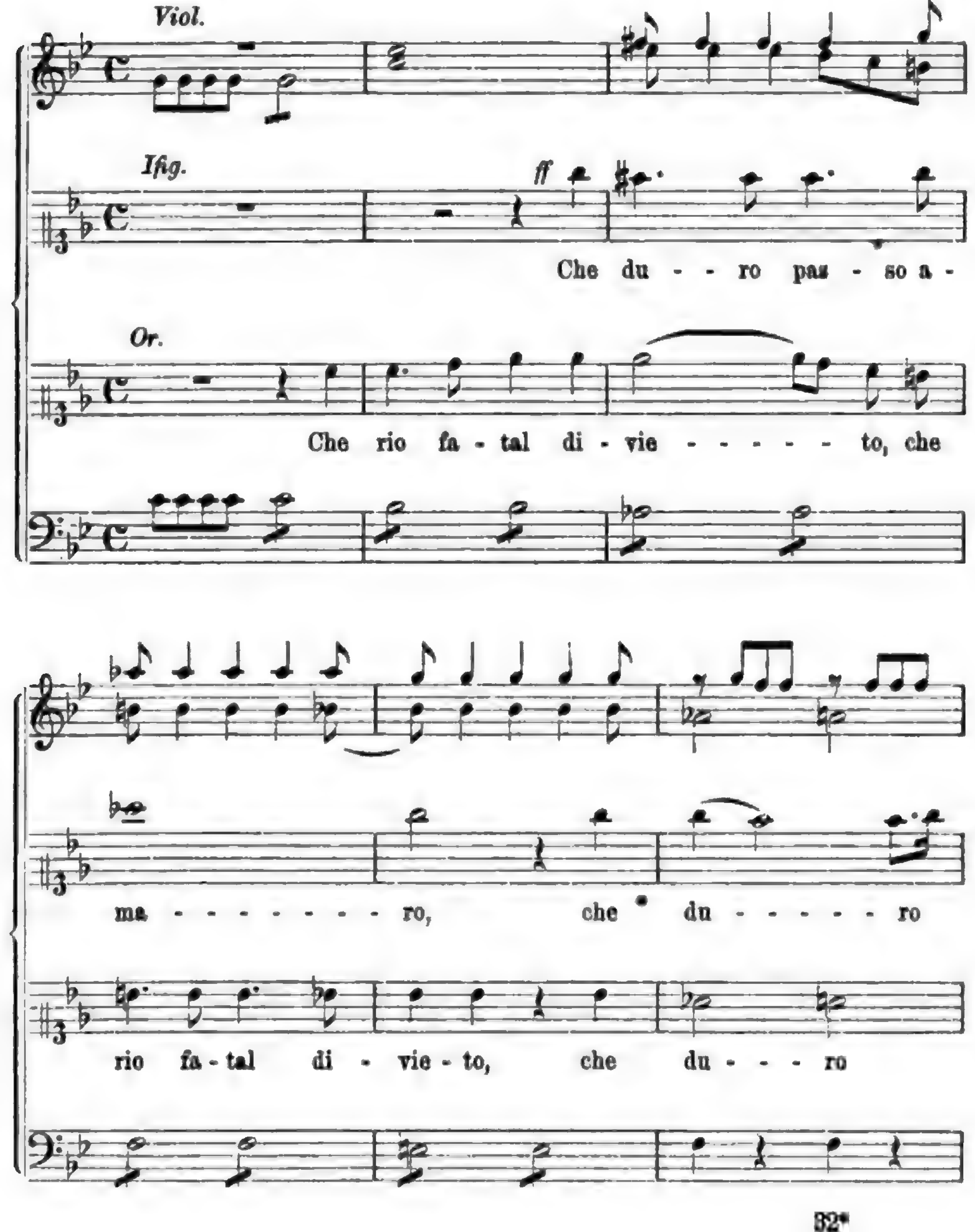
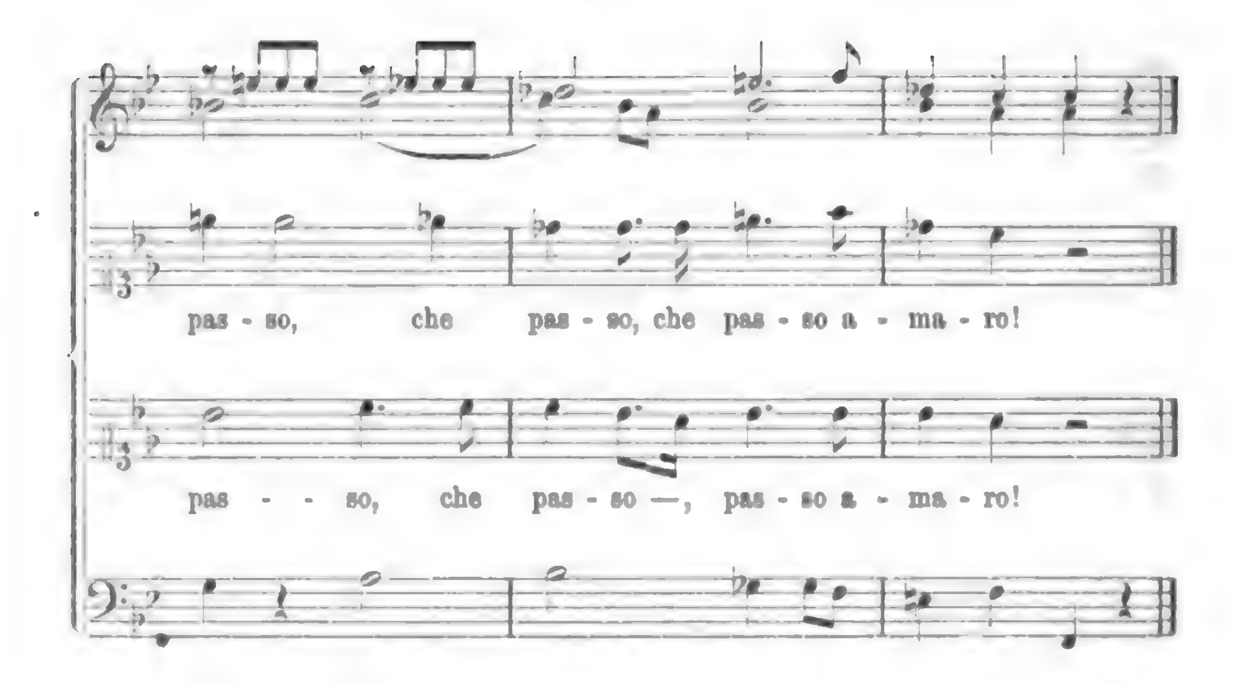
𝄴 𝄽 ♫ 𝄽 ♫

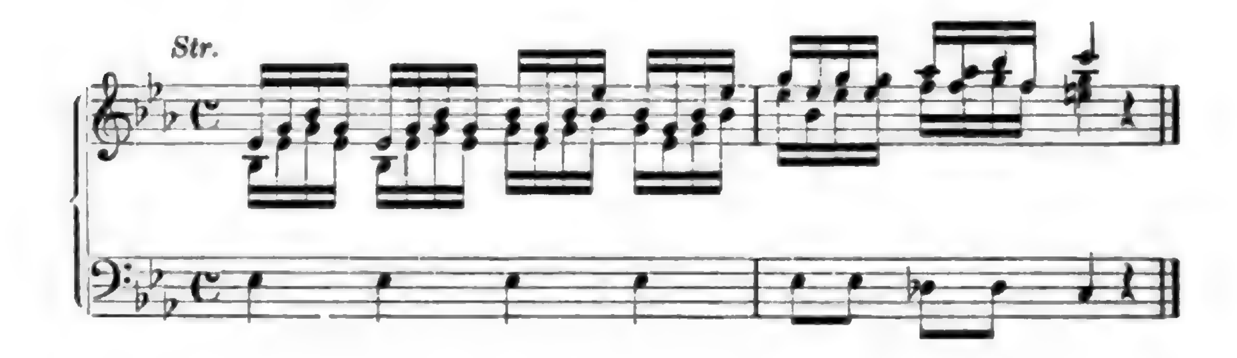
[1]) Heinse a. a. O. S. 26 nennt diese Arie „so witzig und sinnreich in Melodie und Begleitung — ein Meisterstück“.

[2]) Heinse a. a. O. S. 26.

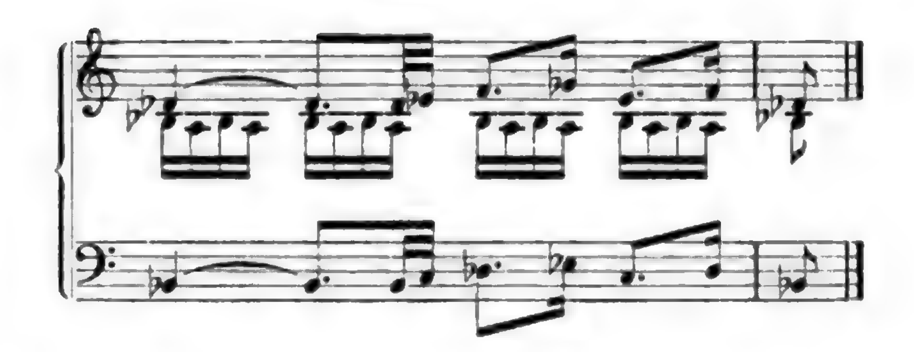
[3]) Heinse tadelt (S. 25) Jommelli's Änderung mit den Worten: „Jommelli hat zu Ende des 2. Akts eine lange Szene mit einem Duett angebracht, worin die augenblickliche Empfindung sehr langweilig bis zum Unsinn auseinander gedehnt ist.“

Digitized by Google

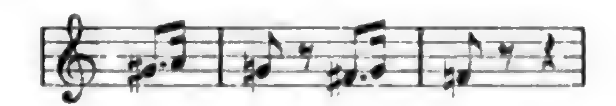
im Orchester; der Abschnitt schliefst auf der Dominante von B-dur ab. Ihm folgt ein instrumental wieder sehr sorgfältig bedachter Adagiosatz (B-dur 3/4) Scarlatti'schen Stiles; die drei letzten Abschnitte bringen eine fortwährende Steigerung des Tempos: Andante 3/4, ein Satz mit kurzen, alternierenden Phrasen, dann ein Allegro mit herber Chromatik:

zum Schlufs ein mit kolossalen Koloraturen ausgestattetes Più Allegro, worin Beide ihrer Verzweiflung über ihre Lage schrankenlosen Lauf lassen. Jommelli liebt derartige in fortwährender Steigerung sich bewegenden Ausbrüche der Leidenschaft selbst da, wo sie, wie hier, sich in ihrer übermäfsigen Ausdehnung mit der Situation nicht durchaus in Einklang bringen lassen.

Der Schlufs der ganzen Oper bringt wiederum eines jener pittoresken Orchesterbilder, wie sie Jommelli seit dem *„Fetonte“* besonders liebt. Thoas, von allen Seiten bedrängt, hat sich zum Nachgeben entschliefsen müssen. Alle haben ihn verlassen und einsam erwartet er seinen Untergang in den Flammen des Tempels. Auch hier spielt die Naturmalerei die Hauptrolle; Flammen züngeln empor:

ein Erdbeben kündigt sich an mit dem immer wiederkehrenden Motiv:

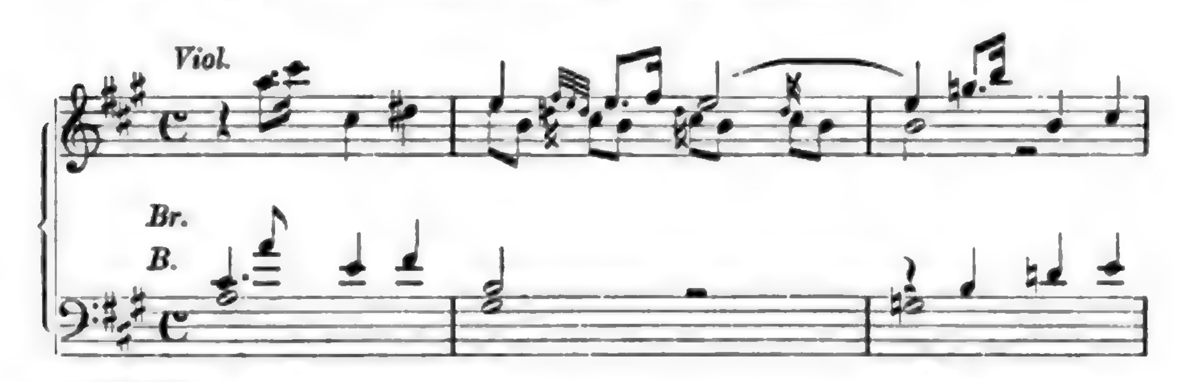
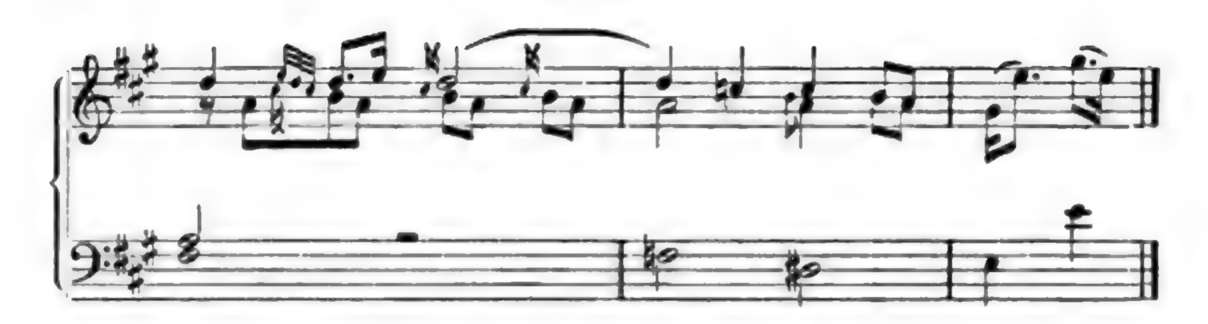
Digitized by Google



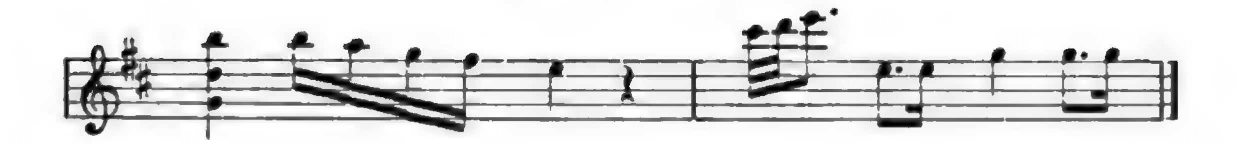
Aufserdem spielt das Motiv:

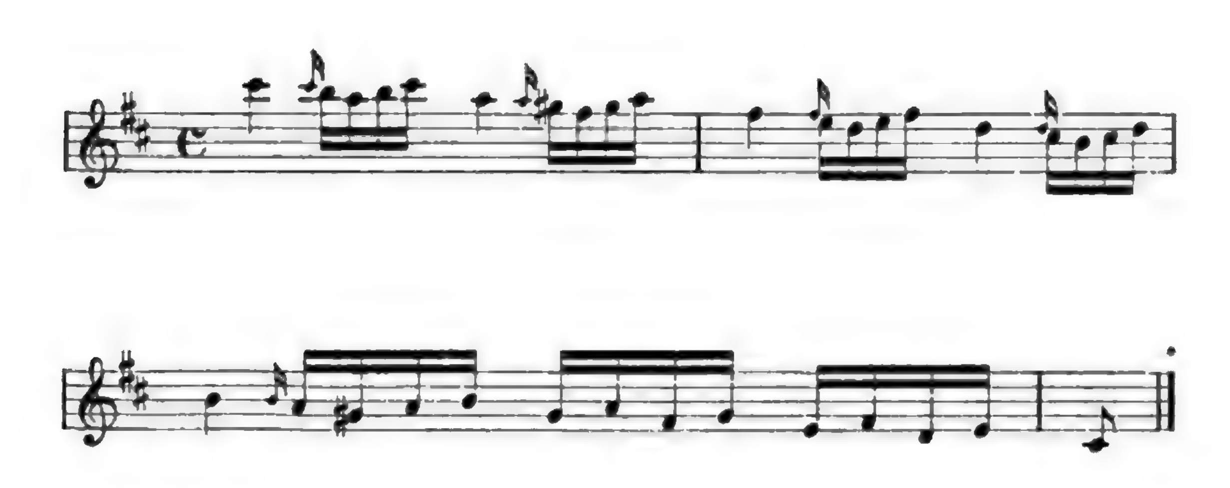


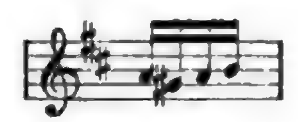
eine wichtige Rolle in diesem Abschnitt. Nun folgt eine Cavatine, deren Text in seiner Trivialität geradezu komisch wirkt[1]) — eine kurze, aber drastische und lebendige Schilderung der Feuersbrunst. Alsbald setzt das Accompagnato wieder ein. Unter wilden Schlägen des ganzen Orchesters vollendet sich Thoas' Geschick, die Trümmer des Tempels begraben ihn und mit einem heftig erregten selbständigen Orchestersatz schliefst die ganze Oper. Der traditionelle Schlufschor fehlt.

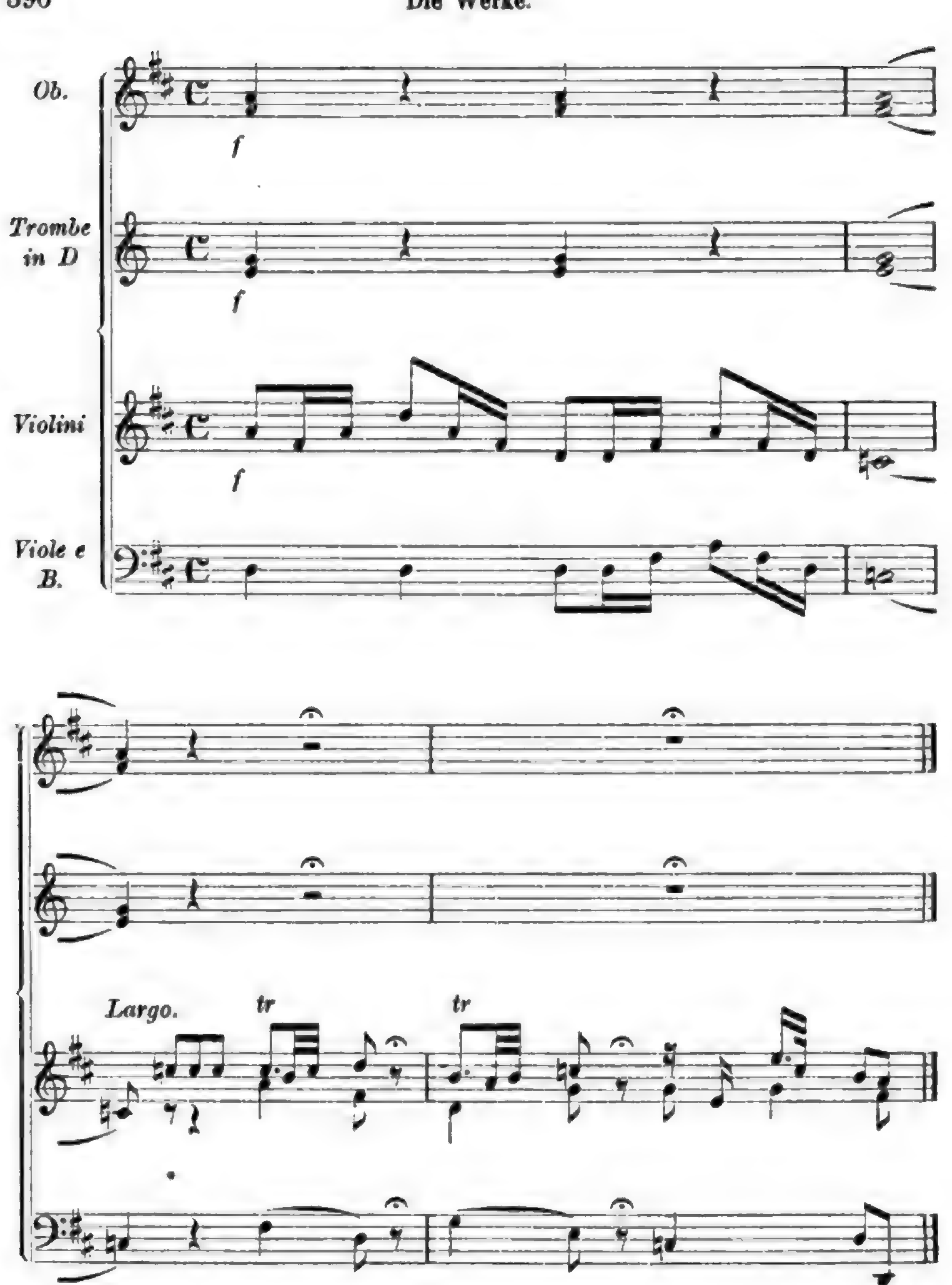
Die Arien der Nebenpersonen treten, wie in den beiden vorhergehenden Opern, verhältnismäfsig zurück. Der Mehrzahl nach Gleichnisarien, bringen sie in sorgfältiger Orchestermalerei die uns bereits geläufigen Bilder. Die Abneigung gegen alles Konventionelle tritt hier noch stärker zu Tage, als in den letzten Opern, man vergleiche z. B. den Beginn von Thoas' Arie *„Per un ingrata“* II 9:

[1]) Sie beginnt mit den Worten *„Quà la fiamma, là il fumo“*; später moralisiert Thoas über sein eigenes Los mit den Worten: *„Che reprobo chi visse, meraviglia non è, non è stupore, se disperato alfin finisce.“*

In ihrer Struktur aber zeigen die Arien dieser Oper einen Typus, der sich in den vorhergehenden Werken bereits ankündigt, hier aber mit voller Konsequenz angewandt wird. Jommelli verzichtet nämlich in sehr vielen Arien auf den Kontrast zwischen Hauptsatz und Mittelsatz nach der melodischen, harmonischen und instrumentalen Seite, er läfst überhaupt die Mittelsätze nach der früheren Art beiseite und baut dagegen die Hauptteile in gröfseren Dimensionen aus und zwar so, dafs, nachdem die Dominant- bezw. Paralleltonart erreicht ist, eine Art von Durchführungspartie erscheint, die das thematische Material des Anfangs motivisch verarbeitet und mit allen Charakteristika der früheren Mittelsätze, vor allem den ungewöhnlichen chromatischen Fortschreitungen und enharmonischen Rückungen, ausgestattet wird. Hier haben wir tatsächlich ein Analogon zu den Durchführungssätzen der gleichzeitigen Sinfonik vor uns, das die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Formen in ein helles Licht zu stellen geeignet ist (vgl. die Arien I 2, 4, 6; II 2, 3, 7, 9; III 2, 3). Jommelli aber gewinnt dadurch eine Einheitlichkeit und Abrundung der Form, die bei dem früheren Prinzip sich naturgemäfs nicht erreichen liefs. Dieses ist zwar auch hier nicht vollständig aufgegeben (vgl. I 1, 5, 7, 9), aber es tritt hinter den neuen Typus zurück. Daneben finden sich freiere Bildungen, die durch den Textinhalt hervorgerufen sind (I 3, II 8).

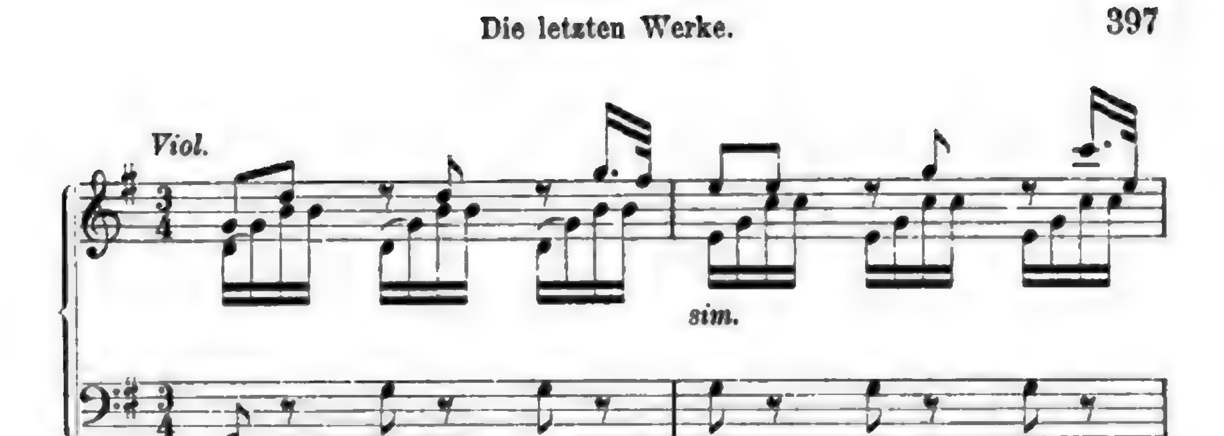
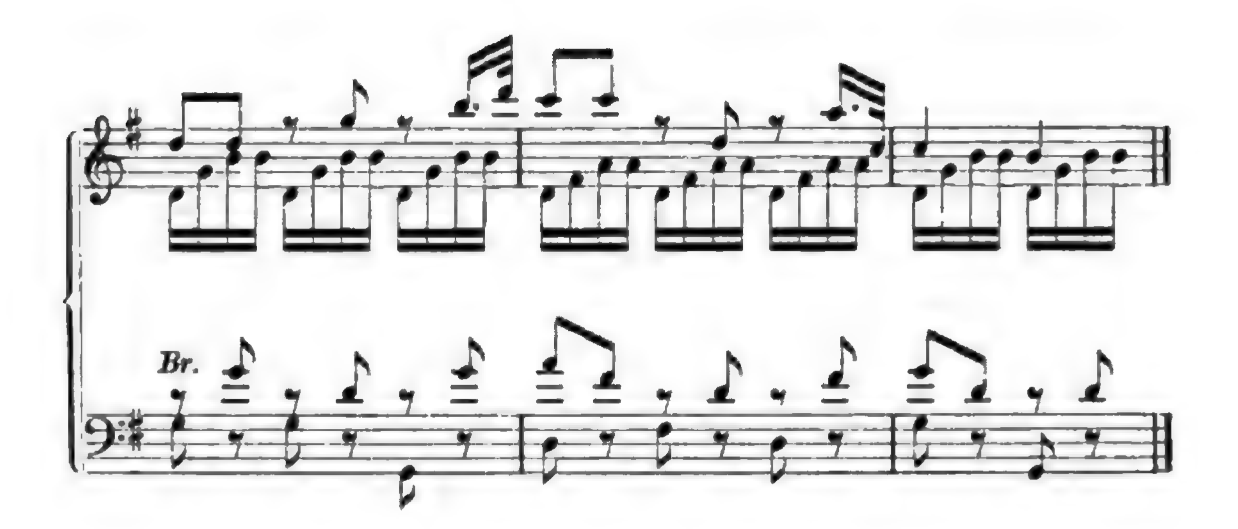
Die *Sinfonie* stellt ein programmatisches Orchestergemälde unter Wahrung der dreisätzigen Form dar, dessen Inhalt gelegentlich der Erwähnung der Majo'schen Komposition desselben Textes bereits geschildert wurde (vgl. S. 341 f.). Das Hauptthema des den Seesturm darstellenden Allegro lautet:

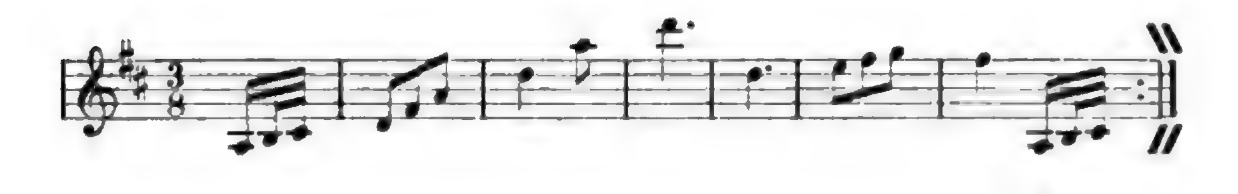


Das Seitenthema giebt in engem Anschlufs daran das Heulen des Windes wieder:

Aber am Schlufs der Themengruppe legt sich mit einem Male das bewegte Treiben: die 1. Violinen und Bässe schreiten in langen, gehaltenen Noten fort, nur die 2. Geige hält das Motiv:

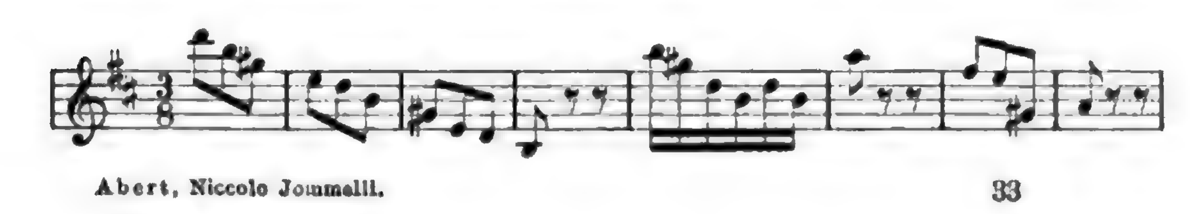


hartnäckig fest. Wir haben offenbar die Katastrophe des versinkenden Schiffes vor uns. In der überaus knappen Durchführung und Schlufspartie erneut sich das Rasen des Sturmes. Da tritt, ganz am Ende, plötzlich Ruhe ein:

Der Himmel hat sich aufgeheitert und im langsamen Satz entwickelt sich ein träumerisches Idyll, das in seiner Stimmung an Sätze wie das Andante in J. Stamitz' Orchestertrio in C-dur gemahnt:

Digitized by Google

Im Schlufspresto entspinnt sich der Kampf der schiffbrüchigen Griechen mit den Skythen. Charakteristisch dafür ist sein 6taktiges Hauptthema:



Auch das Seitenthema trägt Kampfcharakter:

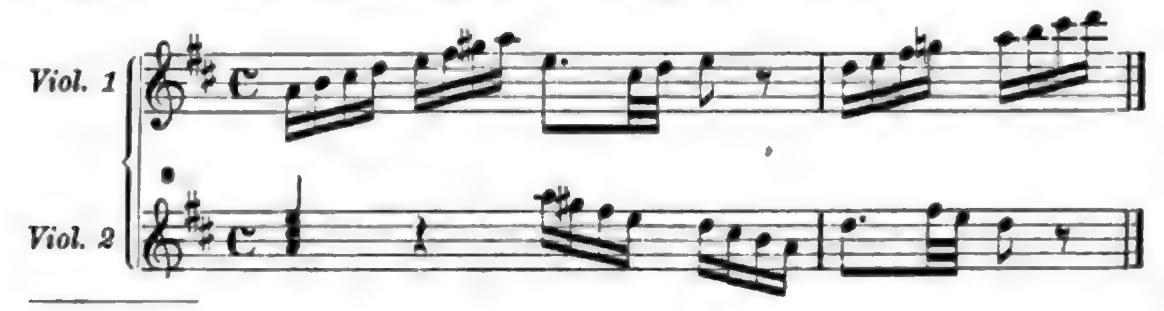


Digitized by Google

Der ganze Satz trägt die Form des ersten Sonatensatzes mit Durchführung und vollständiger Reprise, und ist infolgedessen der Mehrzahl seiner Vorgänger an Geschlossenheit weit überlegen.

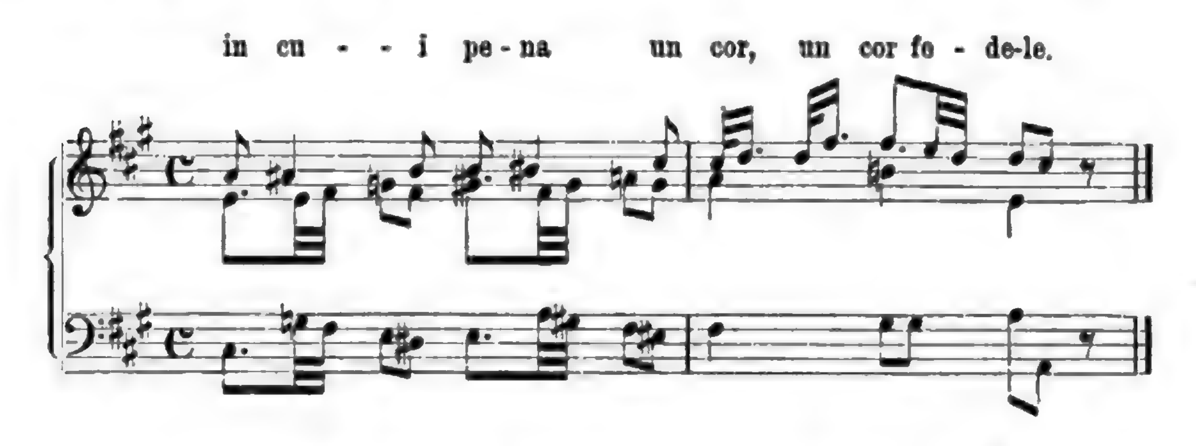
Trionfo di Clelia

Mit seiner letzten Oper, dem *„Trionfo di Clelia“*, hat Jommelli wieder auf einen Text von Metastasio zurückgegriffen und ihn diesmal fast wortgetreu, nur mit einigen unerheblichen Änderungen und Kürzungen, in Musik gesetzt.[1]) So nähert sich denn dieses Werk am meisten von dieser Opernreihe in seinem Bau der alten Solooper; es hat weder Chöre noch selbständige Instrumentalstücke. Dagegen schliefst es sich seinen Vorgängern insofern folgerichtig an, als das dramatische Interesse auch hier ganz sinnfällig auf die Charakteristik der beiden Hauptpersonen, Clelia und Orazio, konzentriert wird, während die Episodenfiguren nur skizzenhaft ausgeführt sind.

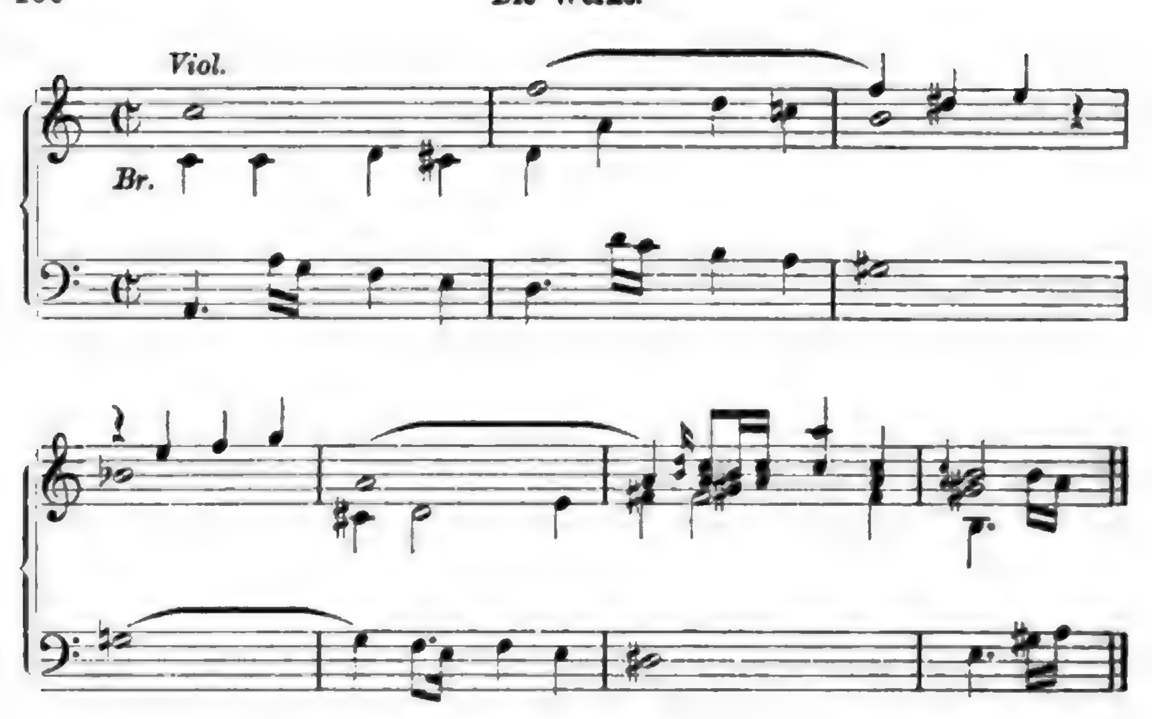
Den Höhepunkt der Oper bildet die grofse Accompagnatoszene II 3, wo die beiden Liebenden den Entschlufs fassen, ihre Liebe den Rücksichten auf das Vaterland hintanzusetzen. Das Orchesterrezitativ ist in dem grofsen Stil der vorhergehenden Opern ausgeführt, ebenso weist das anschliefsende Duett: *„Si, ti fido al tuo gran core“* die uns bereits bekannte mehrsätzige Form auf. Nur fehlt dabei die den früheren Duetten eigene Steigerung: alle Sätze spielen sich in langsamem Zeitmafs ab, die wehmütige Stimmung des Abschieds beherrscht das ganze Stück, wie denn überhaupt in dieser Oper das weiche, empfindsame Element noch weit mehr betont ist, als in den früheren. Auch in der grofsen Soloszene des Orazio am Schlusse des 1. Aktes wird in der Musik weit mehr die Seelenqual des Helden betont, als sein Heroismus. Die schliefsende Arie *„Così fra doppio vento“* (D-dur ₵ Allegro) ist eine typische Gleichnisarie mit grofsem Koloraturenschmuck; charakteristisch ist das imitatorische Spiel in den beiden Geigen, deren Gegenbewegung den *„doppio vento“* illustriert:

[1]) Der Schlufs des 1. Aktes, von Sz. 9—11 bei Metastasio, ist in eine grofse Soloszene des Orazio zusammengezogen und endigt mit der Arie *„Cosi fra doppio vento“* aus Metastasio's *„La Pace fra la Virtù e la Bellezza“*, ferner fehlt die Arie II 8 und endlich ist die Szenenreihe III 4—8 bei Metastasio erheblich gekürzt.

Digitized by Google

Eine grofse tonmalerische Orchesterschilderung unter Hinzutritt der rezitierenden Singstimmen enthält auch diese Oper: es sind die 10. und 11. Szene des 2. Aktes, die den aus der Sage bekannten Kampf des Horatius mit den Etruskern auf der Pfahlbrücke und das vergebliche Eingreifen des Tarquinius schildern. Hier entwickelt sich im Orchester eine ausgedehnte Schilderung des Kampfgetümmels und des Brandes der Brücke, genau nach den szenischen Vorschriften Metastasio's.

Auch in den Arien geht Jommelli in dieser Oper wieder auf den früheren Typus zurück; die geschlossenere Form der *„Iphigenie“* hat hier keinen Nachfolger gefunden. Dagegen steht die Erfindung und der Ausdruck der Leidenschaft in dieser Oper beträchtlich über dem Durchschnitt der Arien ihrer Vorgängerin, sodafs man Florimo nur beistimmen kann, wenn er diese Leistungen im Hinblick auf Jommelli's Alter und damaligen Gesundheitszustand erstaunlich findet.[1]) Namentlich Clelia ist in dieser Hinsicht ganz besonders gut bedacht; ihre beiden Arien *„Io nemica“* (II 13) und *„Tanto esposta alle sventure“* (III 1) sind auch heute noch ihrer Wirkung durchaus sicher und wären vorzüglich dazu geeignet, die Meinung von dem „hohlen“ und „unwahren“ Pathos der Neapolitaner zu entkräften. Auch die chromatischen Herbheiten des letzten Jommelli fehlen nicht, vgl. folgende Stelle aus Larissa's Arie *„Ah celar la bella face“* I 3:

oder die kraftvollen Töne in Porsenna's Arie *„Sol del Tebro in su la sponda“* II 5:

---

[1]) A. a. O. II 236: „Quest' opera contrasta colle migliori, e specialmente nelle arie: *Tanto esposta alle sventure, Io nemica? a torto il dici, Dei folgori di Giove,* nelle quali c'è estro pindarico ed un impeto giovanile da non aspettarsi alla sua età e dalla sua salute.“

Auch die Sinfonie der *„Clelia“* ist, vom Schlufsteil abgesehen, sorgfältiger gearbeitet; namentlich das Larghetto ist auch hier ein Stimmungsbild von ganz besonderem Reiz.

Cerere placata

Mit der grofsen Huldigungskantate *„La Cerere placata“* auf einen Text von Michele Sarcone schlofs Jommelli seine dramatische Tätigkeit ab. Sie mag deshalb hier kurz angeführt sein, weil sie an Dimension der Formen und an Sorgfalt der Ausführung alle übrigen Gelegenheitskantaten Jommelli's weit übertrifft. Schon die breit angelegte *Sinfonie* ist von Bedeutung, weil Jommelli hier ein Instrumentalstück aus der Stuttgarter Zeit, die sog. *„Grafenecker Sinfonie“*, herübergenommen hat,[1]) ein Werk, das sowohl in der Durchbildung der Form, als auch in der Sorgfalt der Instrumentation (namentlich der Bläserbehandlung) unter den Sinfonien des Meisters in vorderster Reihe steht.

Auch in der Kantate selbst greift Jommelli, sehr im Ggensatz zur Praxis der letzten Opern, wieder auf die Errungenschaften der Stuttgarter Zeit zurück, indem er den Chor (I 1, II 9), die grofsen Ensemblesätze (vgl. das ausgedehnte Quintett I 11) und die selbständigen Orchestersätze wieder einführt.[2]) Dafs ihm das Werk ganz besonders

---

[1]) Vgl. Sittard a. a. O. II 72.

[2]) Auch ein Tanz der Tritonen und Sirenen erscheint (I 5); die Musik dazu fehlt jedoch in der Partitur, stammte also offenbar, gleich den früheren Ballettmusiken, nicht von Jommelli selbst.

am Herzen lag, zeigt die auffallend grofse Anzahl — 7 in den beiden Akten — und die liebevolle Ausführung der Orchesterrezitative, unter denen die Schilderungen des Seesturms (I 3) und des Gewitters (II 12) besonders hervorragen; ebenso bewegen sich die Arien durchweg auf dem durch die letzten Opern inaugurierten Standpunkt. Dramatisches Interesse freilich vermag dieses an geistvollen Zügen reiche Werk an keinem Punkte zu erwecken, es bietet, wie alle Gelegenheitsstücke seines Genres, nur frostige Allegorien und klingt am Schlusse in das Lob Karl's III. von Spanien und dessen Sohnes, Ferdinand's IV. von Neapel, aus.

Mit diesem Stück beschlofs Jommelli seine Tätigkeit für die Oper. Ihr glänzender Beginn und ihr tragisches Ende schliefsen ein wichtiges Stück Operngeschichte ein, wichtig vor Allem deshalb, weil ihre treibenden Kräfte bis vor gar nicht langer Zeit von der Forschung entweder gar nicht erkannt oder durchaus falsch eingeschätzt wurden. Wer die Werke Jommelli's und seiner Gesinnungsgenossen wirklich kennt, dem wird es wohl heutzutage nicht mehr einfallen, darin eine Schablonen- und Afterkunst zu erblicken. Rückblick

Aber nicht allein diesen Vorwurf durch ein spezielles Beispiel (generaliter ist es ja bereits durch Kretzschmar geschehen) als haltlos zu erweisen, war der Zweck dieser Ausführungen. Sie sollten vor Allem auch darlegen, dafs Jommelli, gleich jedem andern hervorragenden Meister, seine ihm eigentümliche Entwicklung gehabt hat, deren Verlauf ihn mit allen bedeutenden Strömungen der Zeit in Berührung brachte. Wir bewundern heutzutage mit Recht den Schaffensgang G. Verdi's, der ihn im Laufe eines langen Lebens von Stufe zu Stufe zu strengeren dramatischen Grundsätzen emporführte. Das schlagendste Analogon dazu aus dem 18. Jahrhundert bildet wohl nächst Piccinni eben die Gestalt Jommelli's. Sein *„Ricimero“* verhält sich etwa zur *„Armida“* wie Verdi's *„Nabucco“* zum *„Otello“*. Bei beiden Künstlern beherrscht der stetig wachsende Respekt vor dem Drama in der Oper die ganze Entwicklung. Jommelli begann zu einer Zeit, da sich die italienische Solooper eben erst aus tiefer Degeneration wieder zu erheben begonnen hatte. Die Schule Leo's wird bald abgelöst von der Schule Hasse's, des Meisters, der zeitlebens Jommelli's Ideal bleiben sollte. Hasse's Prinzip, das Drama in der neapolitanischen Librettistik durch die Musik wieder zu Ehren zu bringen, ohne der Dichtung, wie Gluck es tat, den Krieg zu erklären, beherrscht auch Jommelli's Opernschaffen durchweg. Aber der Weg, den er zur Erreichung dieses Zieles einschlägt, ist ein

Digitized by Google

anderer, als der Hasse's. Schon sehr früh sahen wir Jommelli in der Ausnützung der dramatischen Sprachgewalt des Orchesters beträchtlich über den älteren Meister hinausgehen, und in der Vervollkommnung des orchestralen Ausdrucks hat er denn auch bis an sein Ende ohne Unterlafs weitergearbeitet. Seine äufseren Lebensschicksale unterstützten diese Tendenzen. In Wien tritt ihm zuerst ein von dem neapolitanischen abweichendes Opernideal entgegen, das aber mit den bisher von ihm angestrebten Zielen manche Berührungspunkte aufweist. Hier wird er zuerst, wenn auch zunächst blofs theoretisch, mit der Choroper, sowie mit der selbständigen Instrumentalmusik in der Oper bekannt. Unmittelbar darnach tauchen bereits gröfsere Ensemblesätze auf. In Stuttgart lenkt er unter der Initiative des Herzogs weiter in das französische Fahrwasser ein: Chöre, Ensembles, Tänze und dramatische Orchestergemälde kennzeichnen diese Opernreihe; hier erreicht zugleich Jommelli's eigene dichterische Tätigkeit, die auf die Gestaltung der Texte einen einschneidenden Einflufs ausübt, ihren Höhepunkt. Nach der Stuttgarter Zeit biegt die Entwicklung um: das dekorative Element und mit ihm der französische Einflufs treten zurück, dafür erfährt die dramatische Charakteristik und die Kunst der musikalischen Seelenmalerei eine erneute Vertiefung.

Dem Beispiel Piccinni's, der sich in die Schule Gluck's begab, ist Jommelli, der Schüler Hasse's, nicht gefolgt. In seiner Auffassung von der Oper und damit auch in der Grundstruktur seiner Werke ist er trotz aller fremden Elemente, die er sich nach und nach zu eigen machte, zeitlebens Italiener geblieben. Aber dafür lehrt uns auch das Studium seiner Schöpfungen, dafs aus dieser vielgeschmähten Librettistik doch noch viel dramatisches Feuer zu schlagen war, wenn sich eben nur der richtige Meister dafür fand.

Die Bewunderung, die Jommelli von seinen Zeitgenossen gezollt wurde, war wohl begründet und auch der moderne Musiker wird sich der originellen Gröfse des Mannes nicht verschliefsen können. Die Behauptung, dafs seine Kunst blofs einen „höfischen Charakter“ trage und dem „Volke“ verschlossen geblieben sei (wie noch bei R. Kraufs[1]) zu lesen ist), wird schlagend widerlegt nicht allein durch den Enthusiasmus der Schubart, Auberlen und Genossen, oder der Feinschmecker wie Burney und Heinse, nicht allein durch die Anerkennung, die Mozart trotz aller Verschiedenheit des Standpunktes Jommelli zollte, sondern vor Allem durch den namhaften Einflufs, den Jommelli auf

[1]) Herzog Karl Eugen, Heft 7, S. 495.

die folgende Generation ausgeübt hat, zumal in Deutschland.[1] Es würde eine besondere Untersuchung lohnen, diesem Einfluſs im Einzelnen nachzuspüren, denn er erstreckt sich nicht allein auf die opera seria, sondern namentlich auch auf das Melodram, das den Jommelli'schen Orchesterschilderungen nicht wenig zu verdanken hat, und endlich auf das Singspiel. Die Werke eines Dieter, Gauſs u. A., die Jugendsingspiele eines Zumsteeg wimmeln von Jommellismen und die Spuren der groſsen Orchestergemälde Jommelli's lassen sich noch bis in Zumsteeg's Balladen hinein verfolgen, gleichwie auch Deller in den programmatischen Szenen seiner Ballette von ihnen beeinfluſst ist. Auch auf die Orchestermusik ist manche Anregung von Jommelli ausgegangen, obwohl hier sein Einfluſs freilich bald durch den deutschen verdrängt wurde.[2]

Die Buffowerke.

Stellung Jommelli's zur opera buffa

Die Beiträge Jommelli's zur Buffooper sind ziemlich spärlich gesät. Er hat zwar seine dramatische Laufbahn als Buffokomponist begonnen und sich auch späterhin immer wieder auf diesem Gebiete versucht, aber diese Versuche verschwanden (mit einziger Ausnahme des *„Paratajo“*) alsbald wieder von der Bühne. Jommelli selbst scheint sie als bloſse Gelegenheitskompositionen betrachtet zu haben. Weder er, noch sein Freund Mattei machen irgend welches Aufheben von seiner Buffotätigkeit. Jommelli muſs instinktiv das Bewuſstsein gehabt haben, daſs für ein Talent, wie das seinige, auf diesem Gebiete weniger Lorbeeren zu holen waren, als in der ernsten Oper. Er gehörte nicht zu der groſsen Mehrzahl der Komponisten, welche die Schwingen ihrer Phantasie freier entfalteten, so oft sie

---

[1]) Von italienischen Schülern Jommelli's hat sich nur sein Neffe G. Andreozzi (1763—1826) einen Namen gemacht. Über ihn vgl. Florimo III 58 ff.

[2]) Einige habe ich nachzuweisen versucht in: Herzog Karl Eugen, Heft 7, S. 583 ff., 588 ff. und 599 ff.

Digitized by Google

von der opera seria zur buffa übergingen.[1]) Seine aufs Ernste gerichtete, pathetische Natur liefs ihn auf jenem lockeren Boden nie recht heimisch werden, wie denn auch die Schwerfälligkeit seines Wesens dem Buffostil nicht günstig war.

An Anregung zur Buffotätigkeit fehlte es Jommelli nie, zumal nicht in seinen jungen Jahren. Hasse hatte sich hier durch seine „*Farsen*" in Neapel bereits grofsen Ruhm erworben[2]) und noch intensiver war die Buffotätigkeit Leonardo Leo's in den zwanziger Jahren.[3]) Ihnen gesellte sich als ebenbürtig Vinci zu Seite — kurz, man sieht deutlich, wie gerade zu der Zeit, da die opera seria in Verfall geraten war, der Weizen der Buffokomponisten blühte. Tatsächlich spielt denn auch die Verspottung der Renaissanceoper eine Hauptrolle in allen diesen Werken. Edward J. Dent hat darauf hingewiesen, dafs dieser Zug zur Parodie schon bei Leo bestimmte Szenentypen hervorgerufen hat, die in den Buffoopern an ganz bestimmten Stellen häufig wiederkehren.[4]) Ja, es kam nicht selten vor, dafs ein Komponist seinen eigenen seriösen Opernstil in einer opera buffa persiflierte.[5]) Diese Tendenzen schossen um so üppiger ins Kraut, als Metastasio selbst für seine „*Didone abbandonata*" 1724 Intermezzi verfafst hatte, die ebenfalls eine Karikatur der opera seria bezweckten; dadurch ward die ganze Gattung, die sich bisher nur in den Niederungen der neapolitanischen Volkssphäre bewegt hatte, gewissermafsen in der höheren Literatur hoffähig geworden.

Parodie der opera seria

Diese Reminiscenzen an ihren Ursprung blieben der opera buffa mehr oder minder deutlich das ganze Jahrhundert hindurch anhaften.[6]) Sie dominieren aber geradezu in der Jugendzeit Jommelli's, wie uns ein Blick auf Leo's Schöpfungen lehrt.[7]) Es klingt fast wie Selbst-

---

[1]) Arteaga, Rivoluz. del teatro III 138f., tritt warm für die Vorzüge der opera buffa vor der seria ein.

[2]) Vgl. H. Kretzschmar, Die musikgesch. Bedeutung S. Mayr's, im Jahrb. Peters 1904, S. 33.

[3]) Vgl. Giac. Leo, Leon. Leo S. 51 ff.

[4]) Sammelb. der J. M.-G. VIII 558. Hier wird die Geschichte von der Sängerin erwähnt, die plötzlich gegen Ende des Stückes auftaucht, sich durch eine sensationelle Entführungsgeschichte (die offenbar ebenfalls parodistisch gemeint ist) interessant zu machen weifs und darnach, natürlich mit allerhand Übertreibungen, eine seriöse Arie vorträgt.

[5]) So läfst Leo in seiner „*Somiglianza di chi l'ha fatta*" die Merlinda eine Arie aus seinem „*Trionfo di Camilla*" vortragen.

[6]) Vgl. die einschlägigen Stücke S. Mayr's bei Schiedermair, Beiträge I 41 ff.

[7]) E. Dent in den Sammelbänden der J. M.-G. VIII 557 ff.

ironie, wenn dieselben Komponisten, die die opera seria mit Eifer pflegten, diese Gattung zu gleicher Zeit in ihren Buffowerken dem Gespött des Publikums preisgaben. Aber die freieren und reicheren Ausdrucksformen der opera buffa erwiesen sich als ein stärkeres Anziehungsmittel, als der steife Kothurn der Muse Metastasio's.

Über die textliche Entwicklung der Buffooper sind wir besser unterrichtet,[1]) als über die musikalische, die einer wissenschaftlichen Darstellung noch immer dringend bedarf. Immerhin aber haben uns die letzten Jahre über die historisch so wichtigen Einakter von Hasse durch die Hinweise Kretzschmar's[2]) und über Leo's Buffoleistungen durch Dent's erwähnte Studie wertvolle Aufschlüsse gebracht. Wir erkennen daraus deutlich den hohen Grad der Entwicklung, den die Buffogattung erreicht hatte, lange ehe der in populären Darstellungen immer noch als der eigentliche Begründer gefeierte Pergolesi mit seiner *„Serva padrona“* an die Öffentlichkeit trat. Der Kreis der typischen Figuren ist schon ziemlich erweitert; neben dem Römer und dem Norditaliener tritt der Franzose dem Neapolitaner gegenüber, so in sehr ausgiebiger Weise in den Intermezzi zu Feo's *„Siface“* von 1723.[3]) Klar tritt bereits auch das Bestreben hervor, die Handlung gegen den Aktschlufs hin zu wirksamen Steigerungen zusammenzudrängen, ein Verfahren, für das freilich die entsprechende musikalische Form — das spätere *„Finale“* — einige Ansätze[4]) abgerechnet, noch nicht gefunden ist. Ein weiteres Kennzeichen dieser Werke ist ihre starke Durchsetzung mit volkstümlicher Musik, mit Canzonen, Barcarolen u. s. w., für welche Dent[5]) aus Leo's *„Amor vuol sofferenze“ („La finta Frascatana“)* von 1739 einen interessanten Beleg anführt. Auch der Formenschatz der Gattung war beträchtlich entwickelt, vor Allem hatte sich das Accompagnato bereits fest eingebürgert, eine Form, die sich für den Zweck des Parodierens als ganz besonders geeignet erwies.

Vorbilder Jommelli's

Das waren die Jugendeindrücke, welche Jommelli von der opera buffa empfing, und man wird nicht fehlgehen mit der Annahme,

[1]) Vgl. M. Scherillo, Storia letteraria dell' opera buffa napoletana (Napoli 1883), vgl. auch Florimo a. a. O. IV 583 ff.

[2]) Jahrbuch Peters 1904, S. 33 f.

[3]) Vgl. Delalande, Voyage d'un François en Italie (1769) VI 358: „Les Italiens aiment à voir parodier notre danse ainsi que nos usages“; VIII 213: „Les Italiens aiment surtout les pièces dans lesquelles on berne le François.“

[4]) So in Leo's *„Matremonio annascuso“* von 1726.

[5]) A. a. O. 560 ff.

Digitized by Google

dafs gerade Leo und Hasse, wie in der opera seria, so auch in der Buffokomposition seine Hauptvorbilder waren. Dazu erlebte er 1733, also noch während seiner Konservatoriumszeit, den glänzenden Erfolg Pergolesi's mit seiner *„Serva padrona“*, die bald zahllose Nachfolger erhielt. Ob Jommelli sich ebenfalls darunter befand, läfst sich nicht entscheiden, da die Partituren seiner ersten komischen Versuche verloren sind; immerhin aber mag Pergolesi's Oper mit dazu beigetragen haben, dafs Jommelli sich zunächst ebenfalls der Buffokomposition zuwandte.

Aber diese Vorliebe war, wie wir sahen, nicht von langer Dauer. Bald hatte die opera seria sein künstlerisches Interesse fast gänzlich in Beschlag genommen. Auf dem Gebiet der Buffooper gab er von nun an nur noch spärliche Gastrollen, die es erklären, wenn auch nicht entschuldigen, dafs die damalige Zeit und, ihr folgend, die moderne Geschichtsschreibung den Buffokomponisten Jommelli fast vollständig ignoriert. Das ist ein historisches Unrecht, denn wenn auch Jommelli's Leistungen auf dem Gebiete des Komischen nicht an seine seriösen Werke heranreichen, so enthüllen sie uns doch so manche Seite seines Talentes, die dort nur unvollkommen zum Ausdruck kommt und ohne deren Erwähnung das Gesamtbild unvollständig bleibt. Da sich aufserdem seine Buffowerke über den gesamten Zeitraum seines Schaffens mit Ausnahme der letzten Periode erstrecken, so bietet uns ihre Betrachtung einen sehr instruktiven Einblick in das Werden und Wachsen der ganzen Gattung. Denn auch hier hat Jommelli keine Gelegenheit verstreichen lassen, von seinen Zeitgenossen zu lernen und mit den herrschenden Strömungen im Kontakt zu bleiben; der Ruhm eines Pfadfinders blieb ihm allerdings auf diesem Gebiete versagt.

Don Trastullo

Das zeigt uns gleich die erste erhaltene Buffooper, der *„Don Trastullo“*[1]) vom Jahre 1749, also aus einer Zeit, da Jommelli auf dem Gebiet der opera seria bereits eine bedeutende Höhe erreicht hatte. Das Werk geht weder nach Inhalt noch Form über die Sphäre des Intermezzos hinaus, wie es durch die *„Serva padrona“* für lange Zeit typisch geworden war. Auch hier haben wir nur drei Personen, zwischen denen sich die einfache und mit allen möglichen Varianten ungemein häufig wiederkehrende Handlung in den üblichen zwei Akten abspielt.

---

[1]) „Intermezzi a tre voci“ lautet die Benennung der Partitur.

Digitized by Google

Sie dreht sich hauptsächlich darum, dafs ein alter, verliebter und dabei ungemein bildungsstolzer Geck, Don Trastullo (Bafs), von der jungen Arsenia (Sopran) und ihrem Bewerber Giambarone (Tenor) genasführt wird. Im ersten Teil stellt sich Arsenia, als wollte sie den Alten erhören, der ihr durch unablässiges Auskramen seiner mythologischen Kenntnisse zu imponieren sucht; aufs Tiefste beklagt sie, durch eine grofse Geldsumme bereits an einen Andern gebunden zu sein. Giambarone kommt unvermutet hinzu und Don Trastullo mufs sich schleunigst verstecken, wird aber von Giambarone entdeckt, und unter heftigen Schmähreden der beiden Rivalen schliefst der erste Teil. Im zweiten dringt Giambarone stürmisch auf die Hochzeit; er beschliefst, als „Capitano" verkleidet den Don Trastullo aus dem Wege zu schaffen. Dieser erscheint und wird von Giambarone zum Zweikampf gestellt, wobei er wieder sämtliche Geister des antiken Hades anruft. Das Duell spielt sich in grotesk-kläglicher Weise ab, keiner tut dem Andern etwas zu Leide trotz des Geheuls (*uh! uh! uh!*), womit sie auf einander losgehen. Arsenia macht dem Streit ein Ende. Es gelingt ihr, Don Trastullo noch jene Geldsumme abzulocken, zum Schlufs reicht sie Giambarone ihre Hand und beide sind grofsmütig genug, Don Trastullo auch noch zur Hochzeit einzuladen.[1])

Es sind altbekannte Typen, die uns hier begegnen. Vor Allem ist die Gestalt des verliebten und schliefslich geprellten alten Gecken von jeher eine Lieblingsfigur der opera buffa gewesen. Hier hat sie aber noch einen ganz besonderen Beigeschmack erhalten, nämlich den dünkelhaften Stolz auf die durch das Studium der opera seria gewonnene litterarische und mythologische Bildung. Auf diese Weise hält das alte Grundmotiv der Buffooper, die Verhöhnung der seriösen, auch hier seinen Einzug. Dieser Don Trastullo nützt seine Beschlagenheit auf musikalisch-litterarischem Gebiete nach Kräften aus. Die antiken Heldengestalten begleiten ihn auf Schritt und Tritt; vor Allem aber braucht er ihre Unterstützung, um sich bei Arsenia einzuschmeicheln. Die Satire liegt darin, dafs der Erfolg bei Arsenia, dem Kinde des Volkes, gerade ins Gegenteil umschlägt.

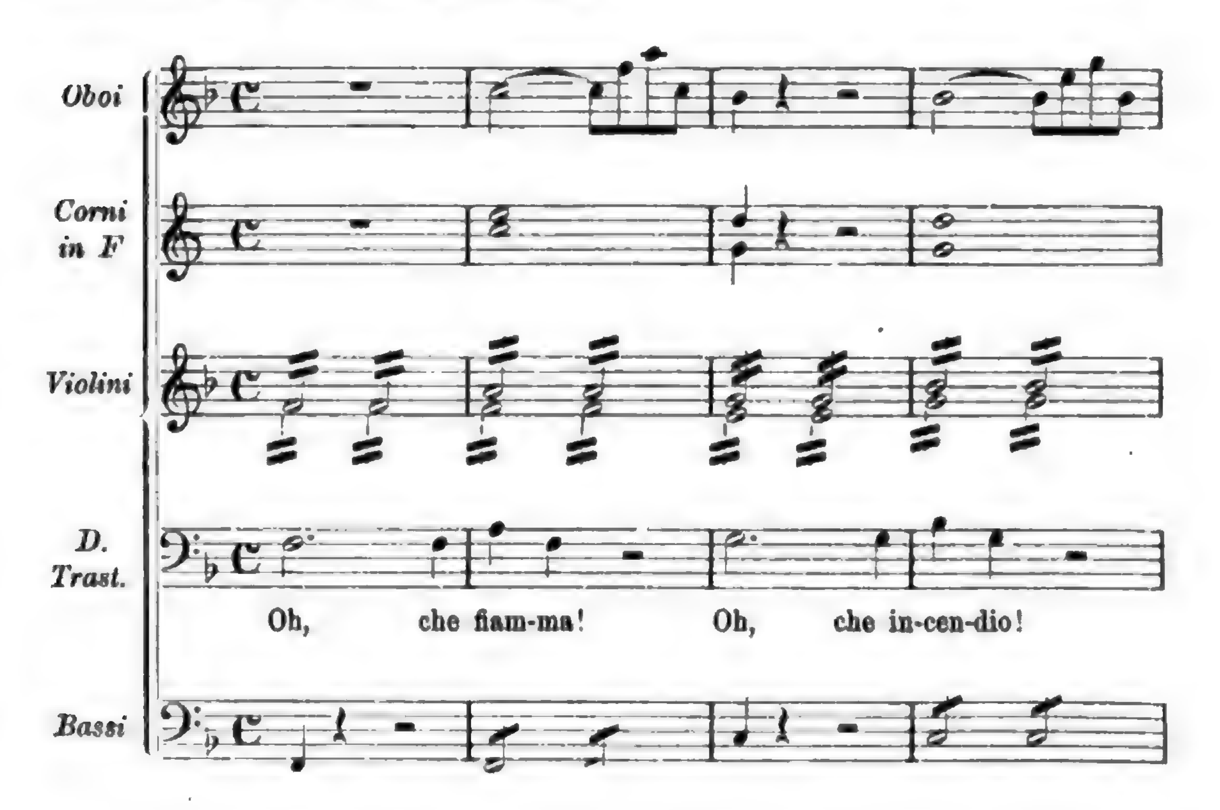
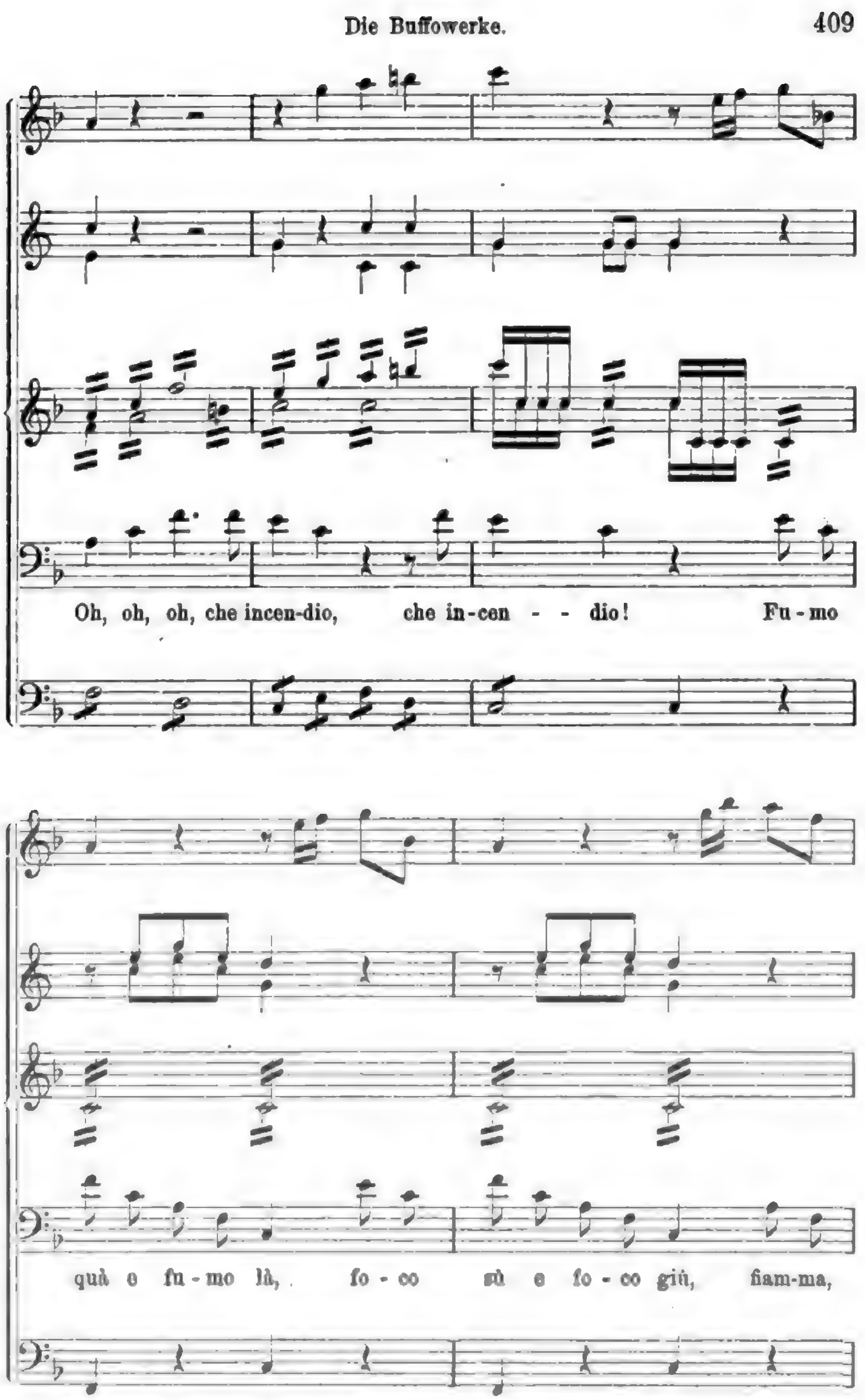
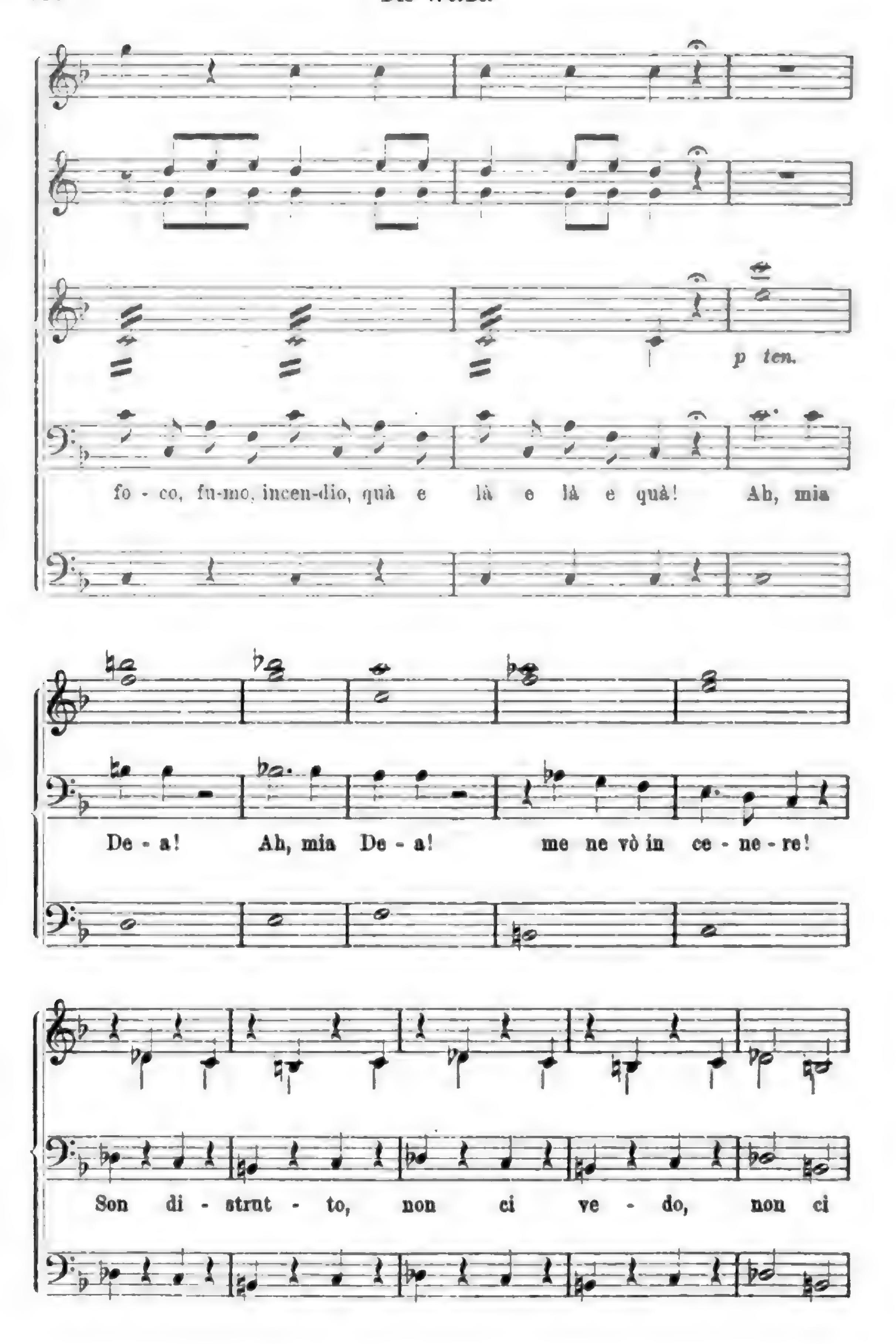
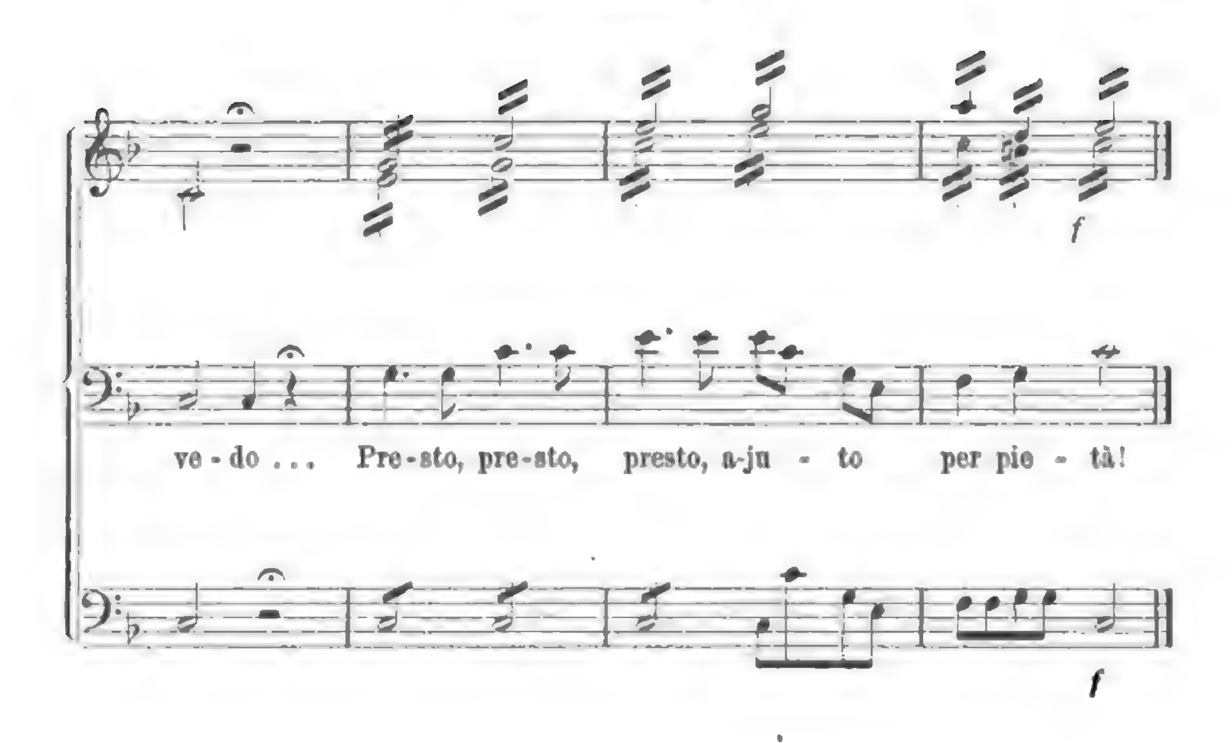
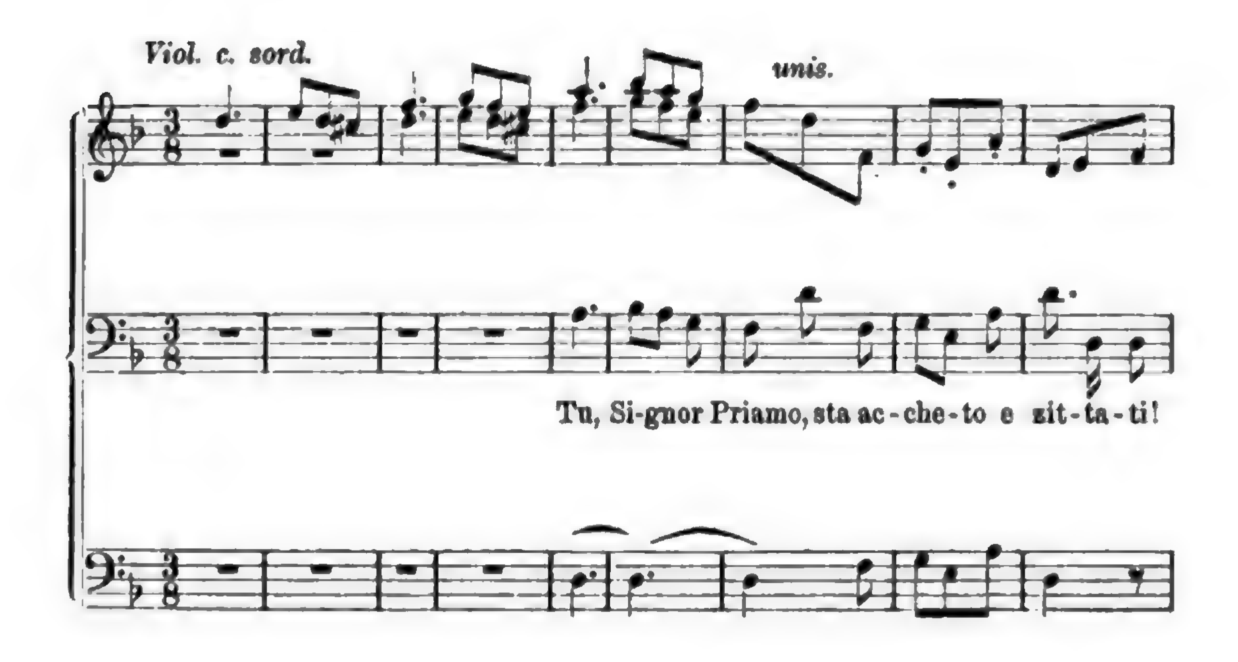
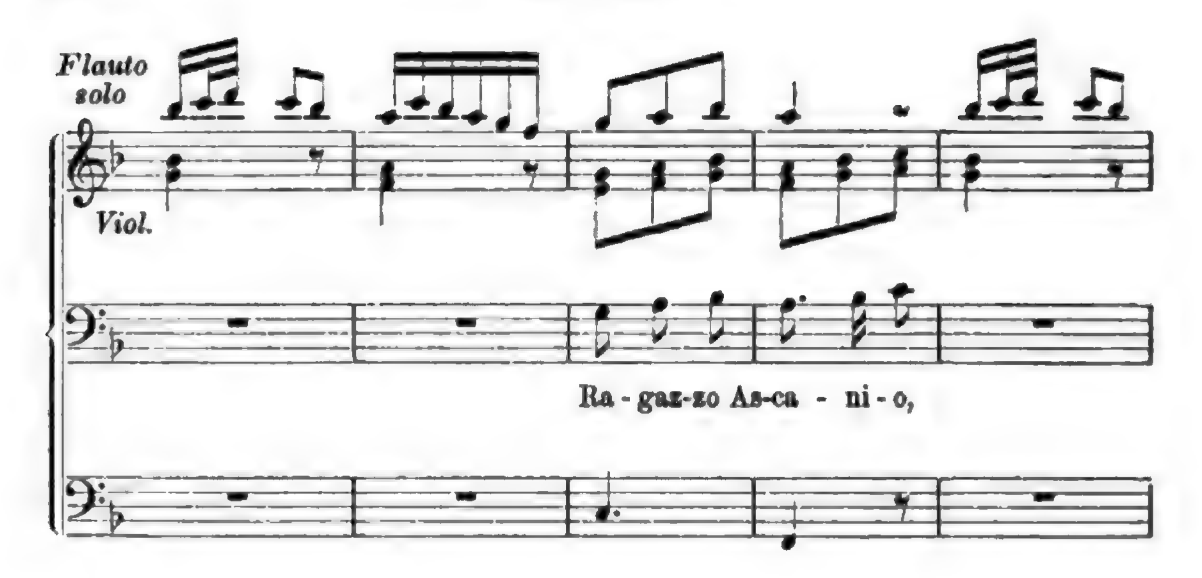
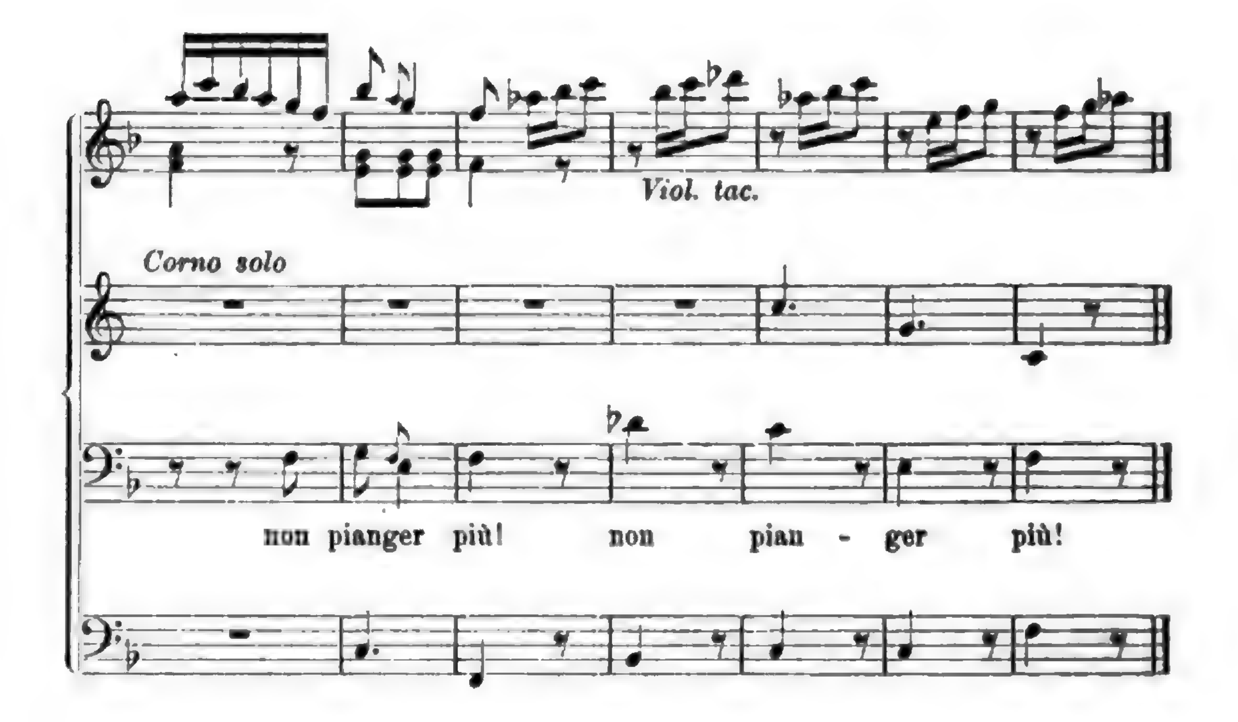
Es ist bezeichnend, dafs Jommelli nicht allein diesen Stoff gewählt, sondern auch gerade jenen parodierenden Zug in seiner Musik ganz besonders betont hat. Bereits in diesem ersten uns erhaltenen Buffowerk Jommelli's tritt uns eine Seite seines Talentes entgegen, die von nun an fast sämtlichen seiner Buffokompositionen ihr charakteristisches Gepräge verleiht, nämlich sein Sinn fürs Parodieren. Dafs

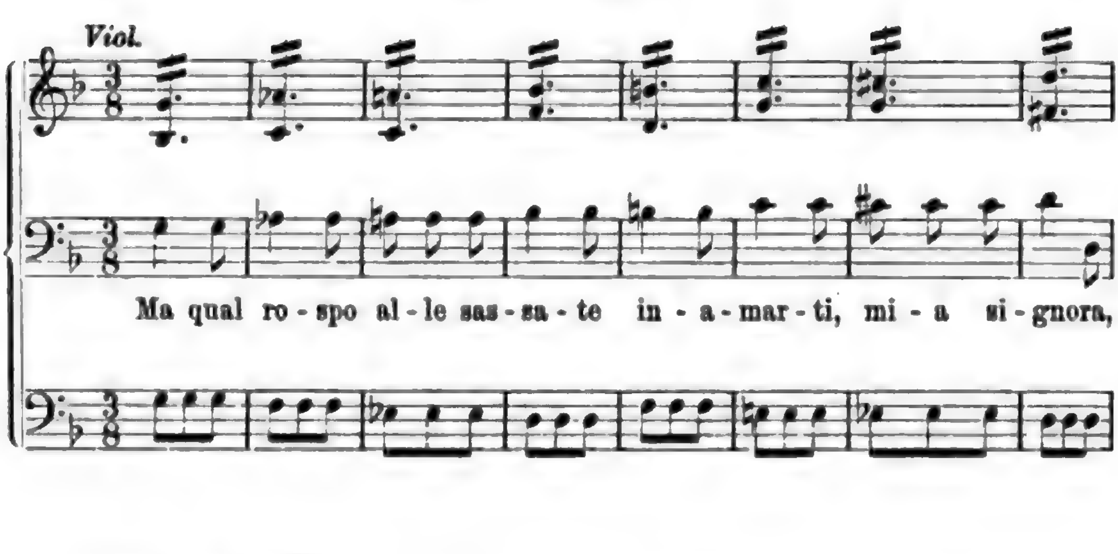
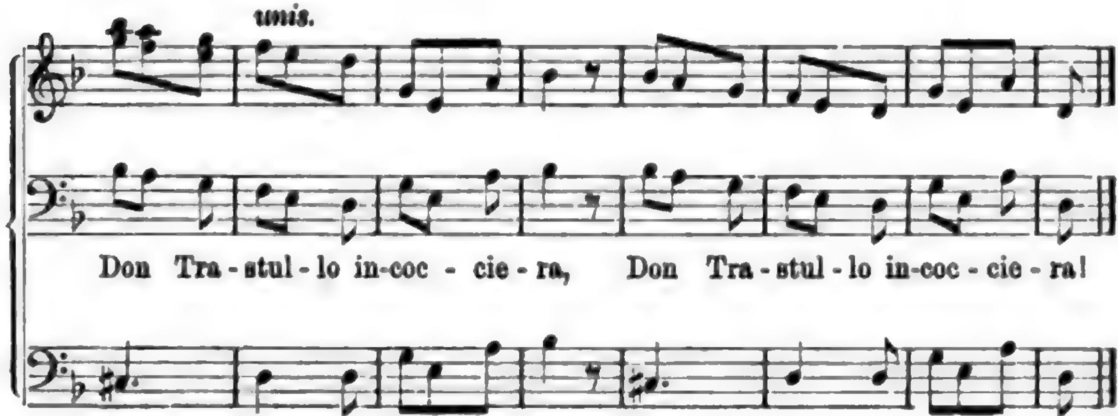
---

[1]) Dieser ergiefst seine Wut in folgende Worte:

„Ah streghaccia malandrina!
Ma di simile farina
Son le donne, io son capace,
Tutte quante in verità.
Che il diavolo le strascini!
Ch'io per me non ci ò pietà!"

Digitized by Google

diese spezielle Begabung häufig gerade solchen Meistern eigen ist, die sich im Übrigen gröfster Strenge in Verfolgung ihrer Ziele befleifsigen, sehen wir z. B. auch bei Seb. Bach; bei Jommelli aber bildet das parodistische Element geradezu den Hauptzug in seinen Buffoopern. Schon im ersten Teil erhält Trastullo ein die seriöse Oper persiflierendes Accompagnato, worin er Arsenia als Helena, sich selber als neuen Paris bezeichnet. Sehr drastisch wirkt in dieser Partie der übertrieben häufig angewandte Takt- und Tempowechsel. Nachdem Trastullo dazwischen hinein seine Beschlagenheit in der Rhetorik Cicero's gerühmt hat, schildert er den Brand Trojas (wobei ihm allerhand böse Schnitzer passieren, wie die Flucht des Anchises nach Rom u. A.), alles im Stile der grofsen Soloszenen, nur mit gewaltiger Übertreibung im Ausdruck. Zum Schlusse betont er, wiederum der Gepflogenheit der ernsten Oper folgend, dafs dies Alles nur als Gleichnis für seinen eigenen Seelenzustand aufzufassen sei: „*Elena, Elena! voi per me siete una Troia!*“ Und nun erreicht diese zwischen dem Prahlen mit mythologischer Gelehrsamkeit und der Schilderung der eigenen Gefühle Trastullo's merkwürdig hin und her schwankende Stimmung ihren drastischen Höhepunkt in der grofsen Arie „*Oh che fiamma! Oh che incendio!*“ (F-dur C, Allegro assai). Sie führt uns mitten in den Brand von Troja hinein; Don Trastullo fühlt sich als Äneas, der verzweifelt in der Stadt umherirrt:

Oh, oh, oh, che incen-dio, che in-cen - - dio! Fu - mo
quà e fu - mo là, fo - co sù e fo - co giù, fiam-ma,

Digitized by Google

Plötzlich glaubt der Pseudo-Äneas Stimmen zu vernehmen („*Ma chi piange? chi strilla? chi schiamazza? chi barbotta?*" in raschem Parlando). Die Antwort lautet: „*Era Creusa col sacco blù*". Nun schöpft er neuen Mut, wendet sich in ergötzlicher Weise an die bekannten trojanischen Gestalten, von charakteristischen Bläsersoli unterstützt:

Digitized by Google

und tröstet sie schliefslich mit der Hilfe seiner göttlichen Mutter („*La mia Venere vuol farci grazia per carità*“). Eine hübsche Steigerung erhält dieser Abschnitt durch die immer häufiger einander ablösenden Soli, zu denen nun auch noch die Oboe hinzutritt. Nachdem der Hauptteil wiederholt ist, merkt Don Trastullo, dafs Arsenia ihn auslacht. Ein Satz in D-moll $^3/_8$ beginnt: Trastullo behauptet zwar, dieses Lachen sei sein Tod, fährt dann aber mit der ganzen Geschmacklosigkeit seiner wahren Natur fort:

Digitized by Google

Die Arie hat zwei Mittelsätze, nach deren jedem der Hauptsatz wiederholt wird; charakteristisch sind ferner die zwischen den einzelnen Abschnitten eingefügten kurzen Seccopartien. Der Hauptsatz parodiert mit seinen Tremoli und Trommelbässen den Ton der seriösen Arie; dasselbe ist der Fall bei Arsenia's Arie *„È d'ogni affetto degno si generoso core"* (G-dur C Allegro), worin Arsenia zum Scheine den generösen Liebhaber zu erhören verspricht und sich in der Übertreibung im Ausdruck sogar in Koloraturen ergeht. Einen ähnlichen, übertrieben pathetischen Ton schlägt die Arie Giambarone's *„Faccio tremar la terra"* (D-dur $^3/_4$ Allegro) an, deren Wirkung durch die Verwendung von Trompeten noch gesteigert wird. Die übrigen Gesänge des Liebespaares sind schlicht und anspruchslos; jene behäbige Schwerfälligkeit, die Jommelli als Buffokomponisten, sofern er nicht parodiert, zu eigen ist, tritt bereits hier deutlich zu Tage.

Den Schlufs des 1. Aktes bildet ein Terzett in zwei Abschnitten: Andante und Allegro assai, eine Kombination, die wir bereits bei

Digitized by Google

Leo finden.[1]) Die Stimmen setzen nacheinander ein, die ohnmächtige Wut Don Trastullo's wird durch einen laufenden Bafs charakterisiert. Der Allegrosatz mit seinem sprudelnden Leben ist ein echtes Buffostück. Das Schlufsterzett des 2. Aktes *„Si, venga e senta“*, worin die Liebenden den Don Trastullo zum Tanze auffordern, ist ein Menuett, das durch Rezitative Don Trastullo's unterbrochen wird, ein anspruchslos-heiteres Stück, das von der Beweglichkeit und dem Witz späterer Buffofinales noch weit entfernt ist.

Eine Anfangssinfonie fehlt, dagegen geht dem 2. Akt eine *Introduzione* (G-dur 3/4 Allegro assai) voraus, ein Stück Unterhaltungsmusik, das keinen Anspruch auf tiefere Bedeutung erhebt.

Bemerkenswert ist dieser *„Don Trastullo“* auch deshalb, weil er sich nicht, wie die *„Serva padrona“*, mit dem Streichorchester begnügt, sondern mit zwei Ausnahmen auch noch Oboen und Hörner, in zwei Fällen sogar noch Flöten und Trompeten hinzunimmt. Die Neigung Jommelli's zu sorgfältiger Ausbildung der orchestralen Seite tritt auch in den komischen Opern deutlich zu Tage; auch hier stellt er sein Orchester in den Dienst der Charakteristik und Situationsschilderung und erzielt damit namentlich da, wo es ihm darauf ankommt, den pathetischen Ton der *opera seria* ins Lächerliche zu ziehen, manchmal geradezu groteske Wirkungen. Man vergleiche z. B. nur die Orchestration in der oben angeführten Arie Trastullo's.

Über die beiden Intermezzi *„L'Uccellatore“* (1750) und *„L'Uccellatrice“* (1753) vermag ich keine näheren Angaben zu machen, da mir die Partituren nicht erreichbar waren. Vielleicht ist das jüngere Werk identisch mit dem in dasselbe Jahr fallenden *„Paratajo (La Pipée)“*.

Paratajo

Mit diesem Intermezzo finden wir Jommelli an den Pariser Aufführungen der italienischen Buffonisten im Jahre 1753 beteiligt. Dafs der Erfolg des Werkes, dank der schlechten Übersetzung und Darstellung, beim grofsen Publikum ziemlich gering war, wissen wir aus einer Korrespondenz aus jener bewegten Zeit, die J. G. Prod'homme neuerdings aus einer Handschrift der Münchener Staatsbibliothek wieder ans Licht gezogen hat.[2]) Es heifst hier: *„Les comédiens Italiens ont donné la parodie de la Pipee, intermède italien joue par les Bouffons,*

---

[1]) Vgl. Dent a. a. O. 559.

[2]) Vgl. dessen Aufsatz: „La musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Munich“, Sammelb. der J. M.-G. VI 568 ff.

Digitized by Google

il y a deux ans,[1] *la musique est du fameux Jumella, elle est finie, variée, énergique, et remplie de details exquis, mais le traducteur et les exécutants ont si bien concouru pour defigurer cette pièce, qu'ils l'ont rendue méconnaissable, qu'elle a fait peu d'impression sur la multitude, et déplu aux connoisseurs."*[2])

Der alte Weiberfeind Argone sucht seine Mündel Clarissa unter allen Umständen vom Heiraten abzuhalten und hat in seinem Testament eine diesbezügliche Verfügung getroffen. Clarissa aber besitzt bereits einen Liebhaber, Floro, der im Einverständnis mit ihr Alles daran setzt, das Testament des Alten in seine Hände zu bekommen. Er ködert den Argone dadurch, dafs er ihm eine „nicht zu teure" Freundin in Aussicht stellt, die ihn von seiner Nichte Clarissa befreien soll, ohne ihm doch deren Mitgift zu entziehen. Floro gräbt eine Grube (angeblich um einen grofsen Schatz zu heben), in welche Argone hineinfällt. Clarissa's Freundin Fille zieht ihn heraus und alsbald macht er ihr eine Liebeserklärung (*„A Londra verrai meco, le maschere vedrai, l'opera, il ballo ed ogni bella cosa"*), deren Erfolg indessen Fille von der Zahlung einer gehörigen Geldsumme abhängig macht. Am Schlufs des 1. Aktes vereinigen sich Argone, Clarissa und Fille zu einem Ensemble, worin Argone seiner Nichte von seinen Liebesplänen Mitteilung macht und von den beiden Mädchen nach Kräften zum Besten gehalten wird.

Im 2. Akt sehen wir zunächst Fille unter dem Gesang des bekannten Liedchens *„Chi vuol comprar la bella calandrina"* ihre Vögel zum Verkaufe ausbieten. Als Argone dazu kommt, fährt sie ihn barsch an: sie traue ihm nicht, da er Clarissa eifersüchtig auf sie gemacht habe. Clarissa bittet ihren Oheim im Hinblick auf sein nahes Liebesglück, das Testament herauszugeben, erntet aber damit nur Grobheiten. Auch zwischen ihr und Floro gibt es Differenzen, Floro beklagt das Los aller Ehemänner. Nun werfen Clarissa und Fille die Netze zum Vogelfang aus, während Floro sich hinter einem Busch versteckt. Argone kommt und wird von den beiden Mädchen in die Laube gelockt, wo die Netze ausgestellt sind, und so gefangen. Nur gegen Herausgabe des Testamentes vermag er sich zu befreien. Nun rückt Clarissa auch mit der Nachricht von ihrer heimlichen Verlobung heraus. Der überlistete Argone wird nach längerem Widerstreben der Fille zugeteilt und das Ganze schliefst mit den Worten: *„Andiamo in compagnia, staremo in allegria; il tutto bene andò!"*

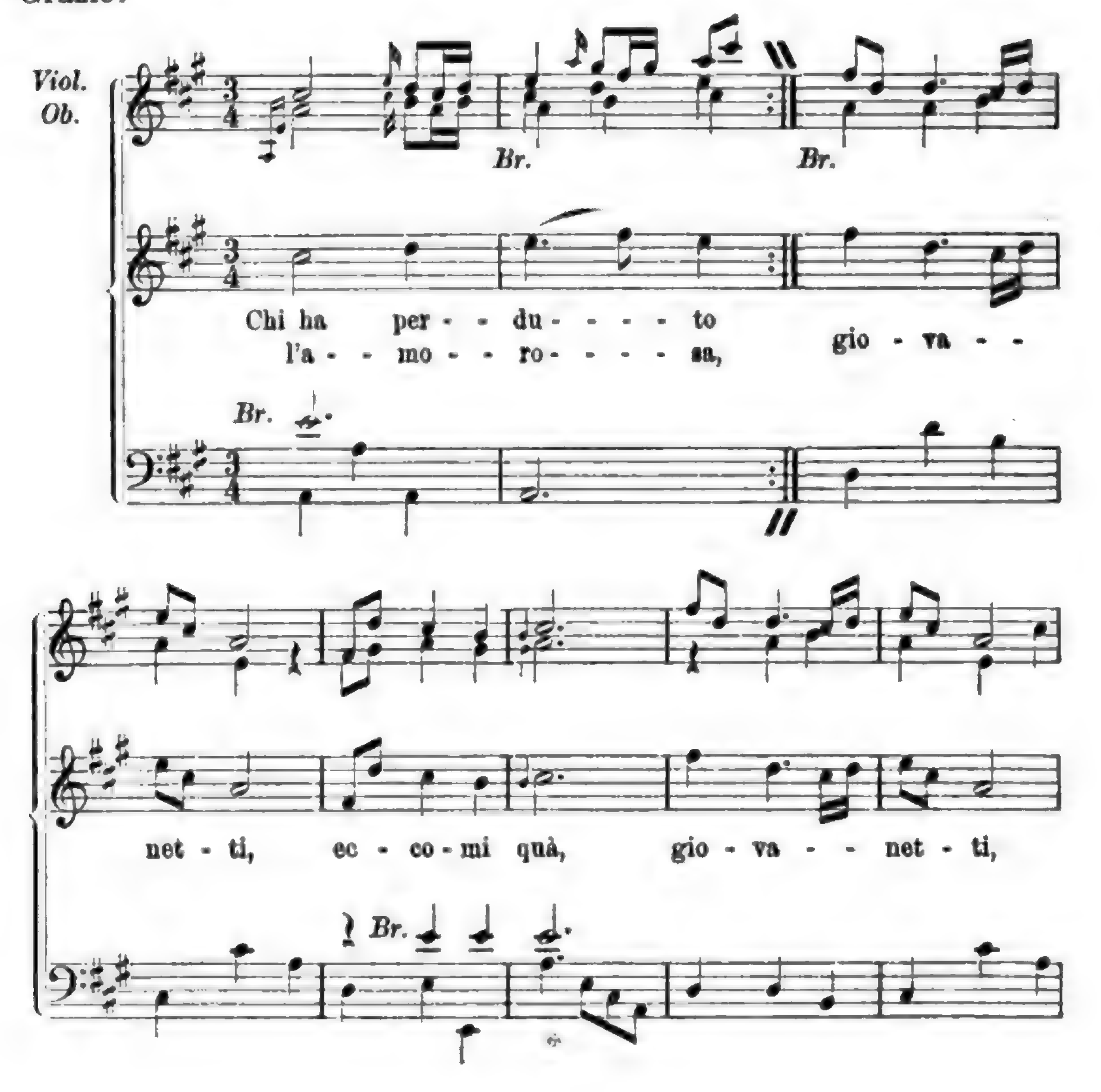
Auch dieser Text bewegt sich noch durchaus innerhalb der Sphäre der älteren, noch nicht von Piccinni auf das Gebiet des Rührstücks übergeführten Buffooper. Trotzdem der Schauplatz der Handlung nach Richmond verlegt ist, haben wir die bekannten, echt italienischen Gestalten vor uns. Namentlich die beiden Männer (beide

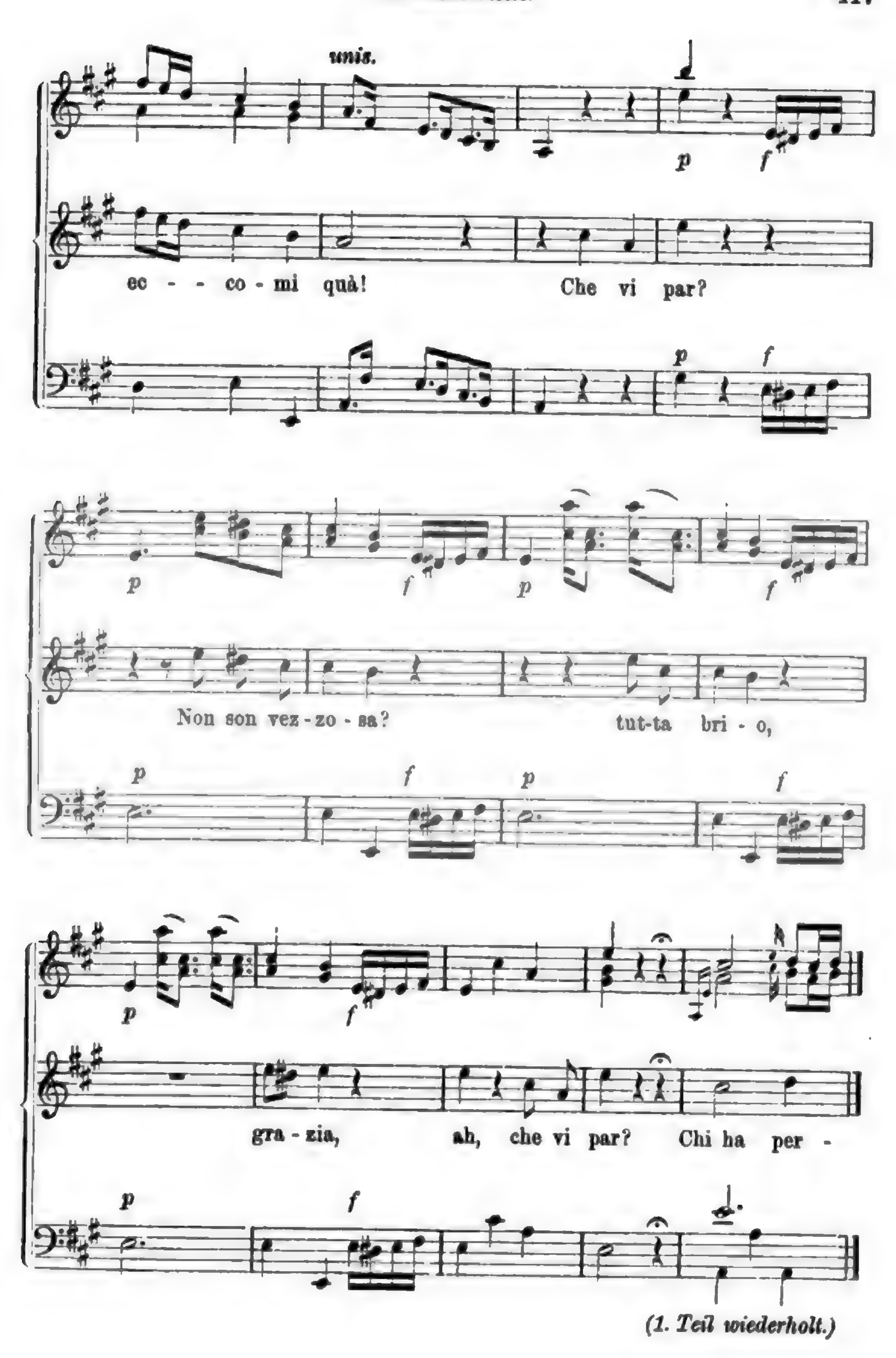
---

[1]) Hier irrt sich die aus dem Jahre 1756 stammende Korrespondenz. Laut Textbuch ist das Intermezzo im Jahre 1753 aufgeführt worden.

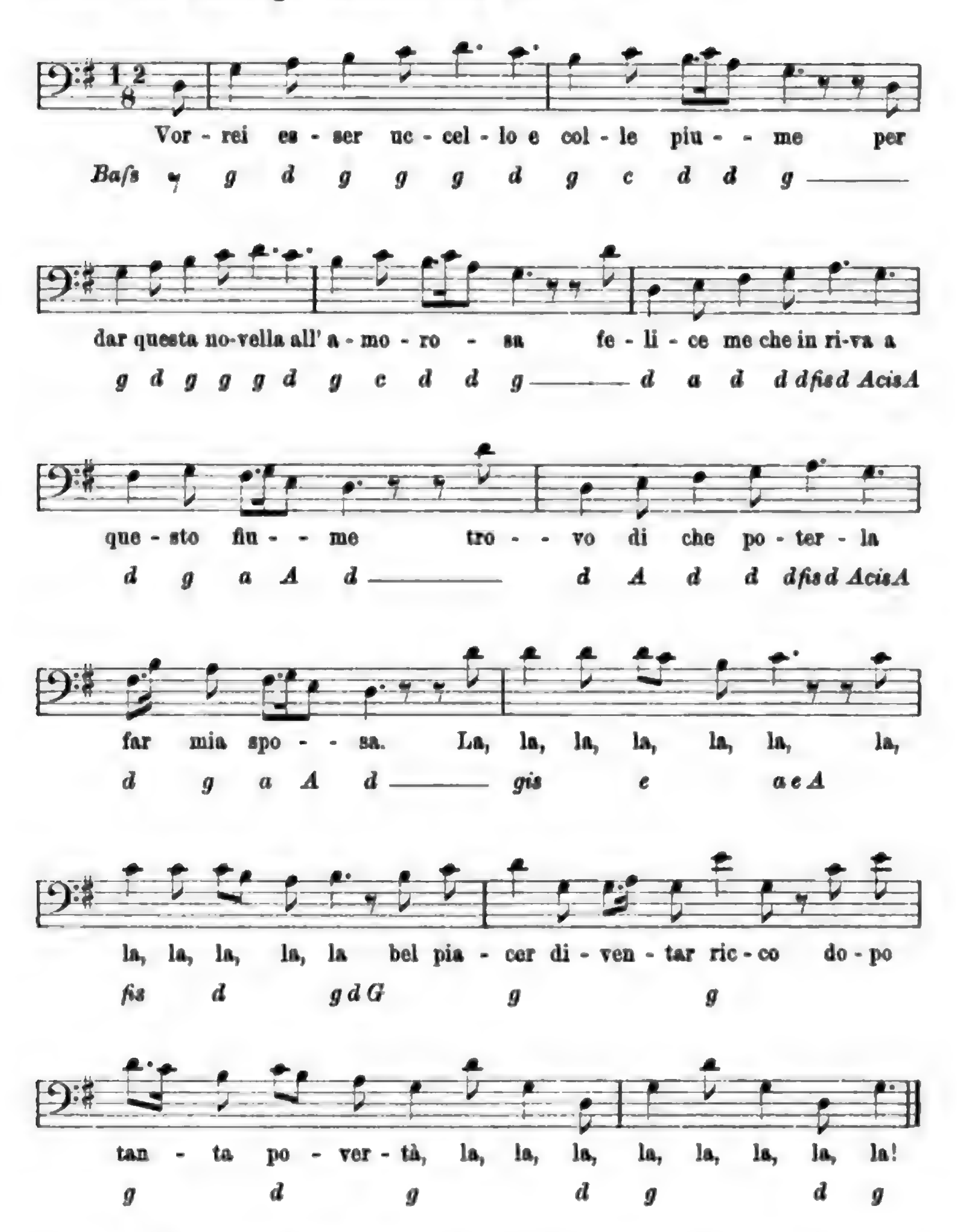
[2]) Was freilich die hier behauptete schlechte Aufführung anlangt, so vergleiche man dagegen Delalande, Voyage d'un François VIII 206: „Les troupes des bouffons sont excellentes à Venise; nous en avons eu à Paris un très bon échantillon dans la Tonnelli qui jouoit en 1753."

Baſspartien) schlieſsen sich den herkömmlichen Buffotypen auch in ihrer musikalischen Charakteristik aufs Engste an. Viel individuelle Züge enthalten diese Stücke allerdings nicht, vielmehr operiert Jommelli hier mit landläufigen Ausdrucksmitteln, nur daſs hie und da, wie im *„Don Trastullo“*, das Orchester in erhöhtem Maſse herangezogen wird.

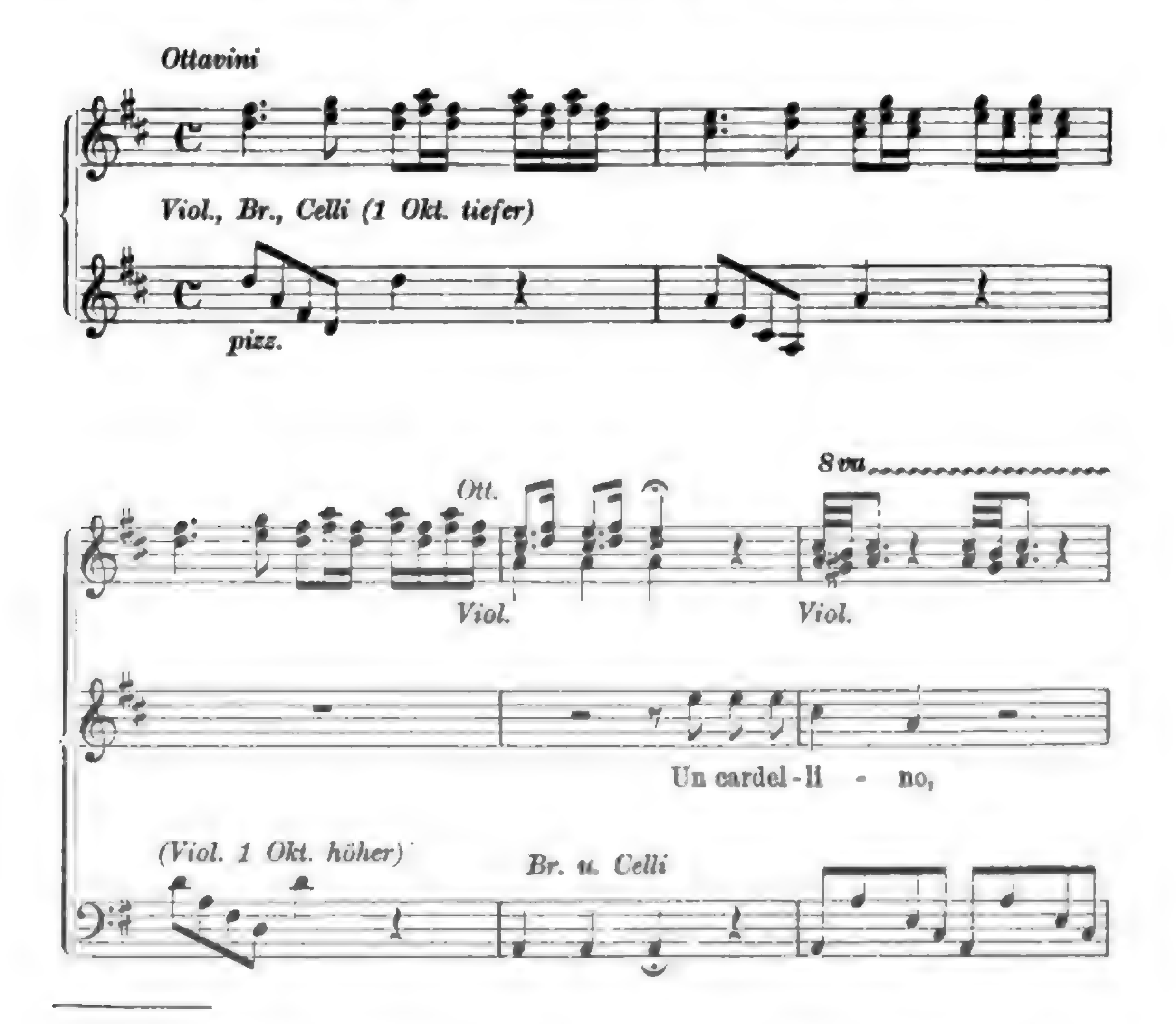
Anders verhält es sich mit einer zweiten Reihe von Gesangsstücken, die hauptsächlich durch die Arien der beiden Mädchen, aber auch durch das Liedchen des Floro (II 6) vertreten ist. Hier werden sehr im Gegensatz zu den rein karikierende Tendenzen verfolgenden echten Buffoarien wirkliche Herzenstöne in einfacher, volkstümlicher Form angeschlagen, wie sie der *„Don Trastullo“* nicht kennt. Da haben wir gleich das erste Liedchen Clarissa's mit seiner mozartisierenden Grazie:

Digitized by Google

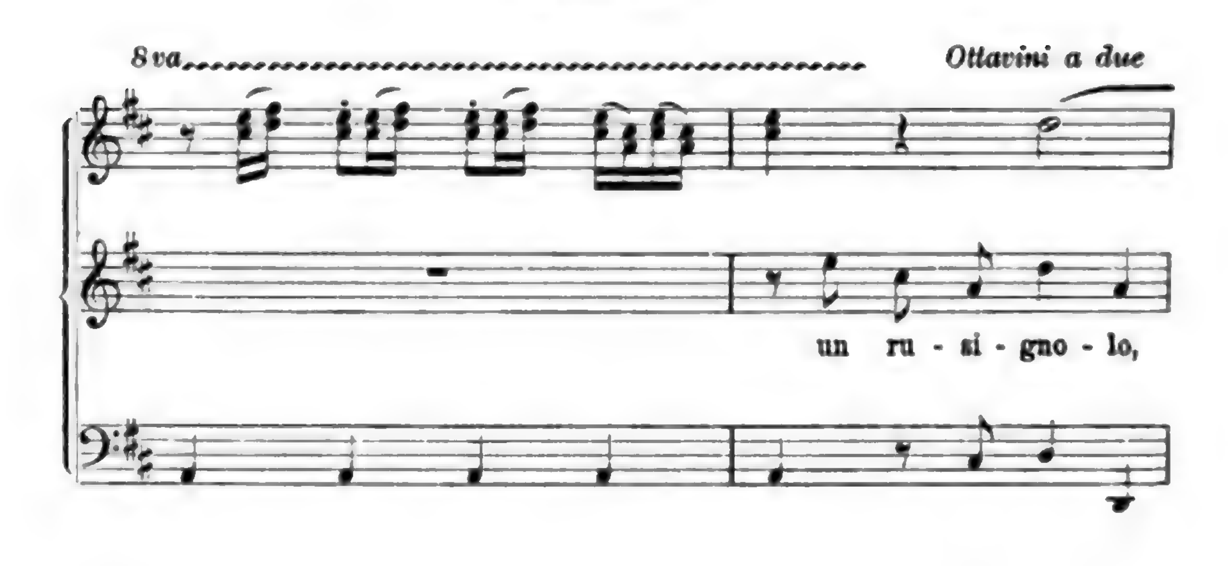


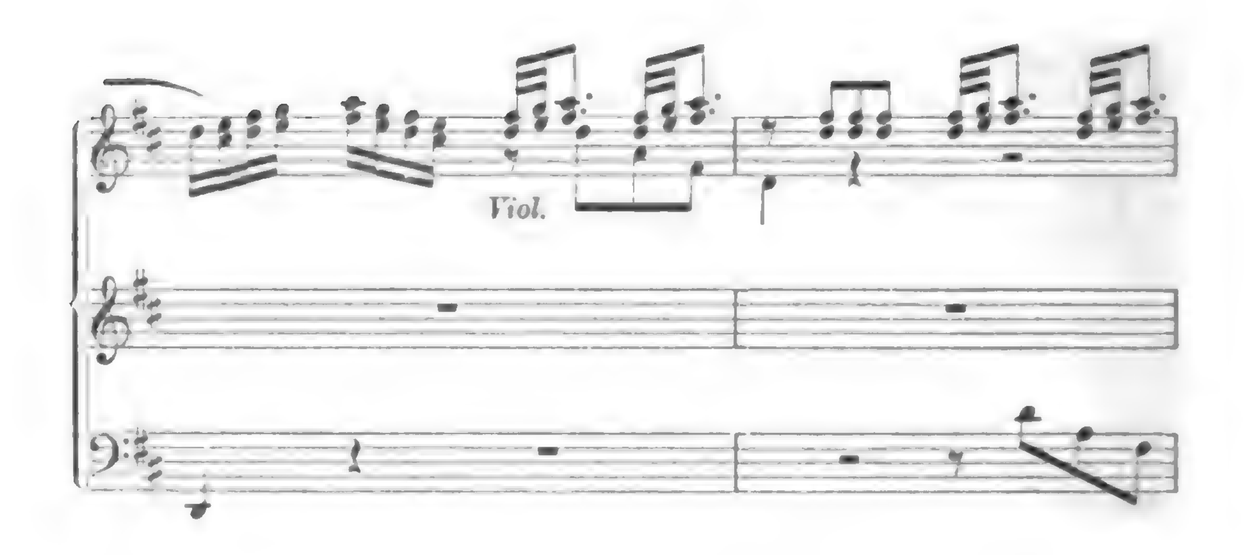
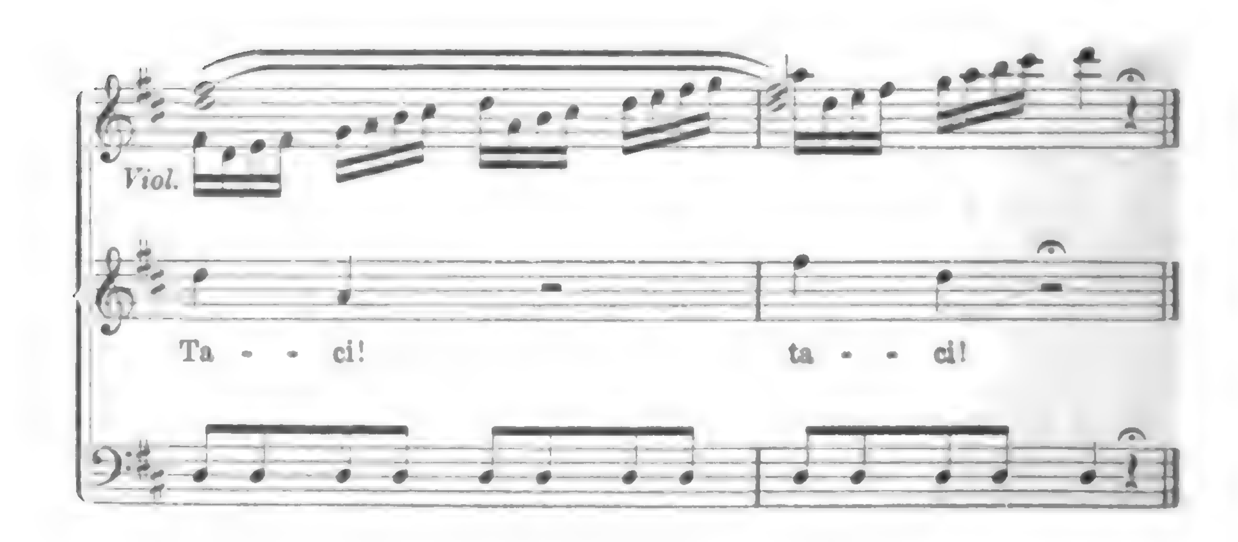
Digitized by Google

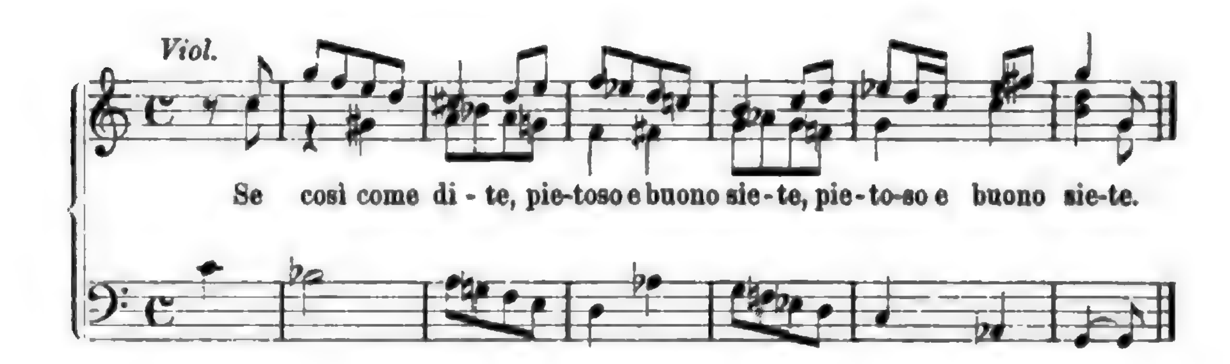
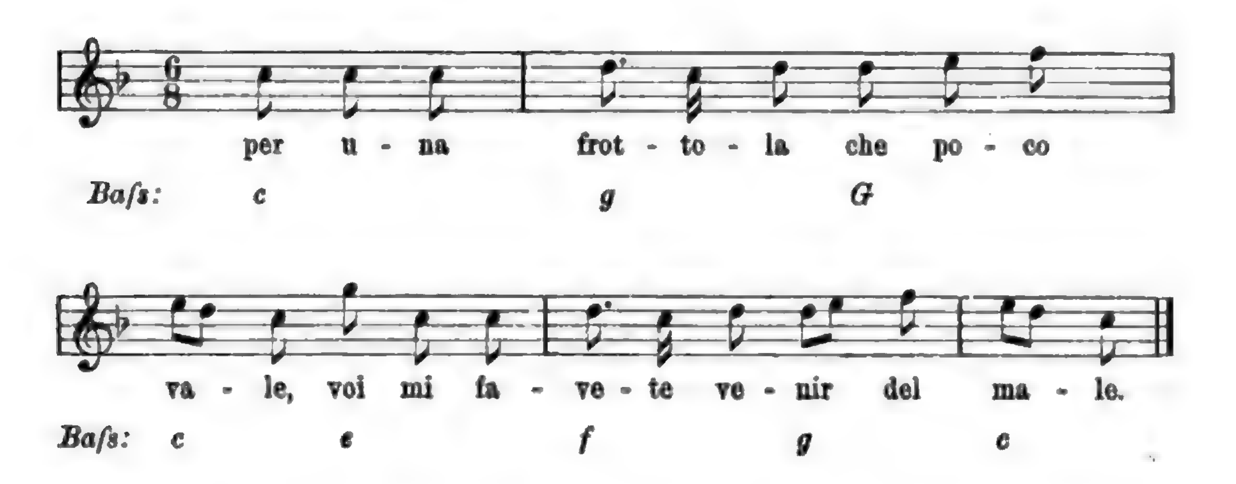
ferner das anmutige Liedchen des Floro:

endlich das Lied Fille's *„Chi vuol comprar“* II 1, das einzige Stück aus Jommelli's Opern, das sich bis auf heute einigermaſsen am

Leben erhalten hat. Der Text dieses Liedes ist dem Gebaren der neapolitanischen Strafsenverkäufer aufs Glücklichste abgelauscht[1]) und trifft mit seinen Ausrufen („*venga! venga!*") den Ton dieser Strafsenhändler ausgezeichnet; dazwischen scheint in den verschiedenen langgezogenen Trillern die Lerche selbst ihre Stimme zu erheben. Durch alle diese Stücke weht der Geist echter Volksmusik, dessen Wiedergabe dem sinnigen Jommelli entschieden besser gelang, als der spezielle Buffoton.

Unverfälschtes Vogelgezwitscher bekommen wir in Fille's zweiter Arie „*Ecco viene un uccellino*" II 5 zu hören. Seine Interpreten sind 2 Pikkoloflöten, begleitet vom Pizzikato des Streichorchesters:

[1]) Besonders charakteristisch sind die Worte: „*E venderla degg'io che l'amo tanto; ma questo è il mio mestiere, no'l fo per piacere!*" Derartige naiven Ergüsse kann man noch heute in den Strafsen Neapels häufig vernehmen.

Digitized by Google

8va
Ottavini a due
un ru - si - gno - lo,

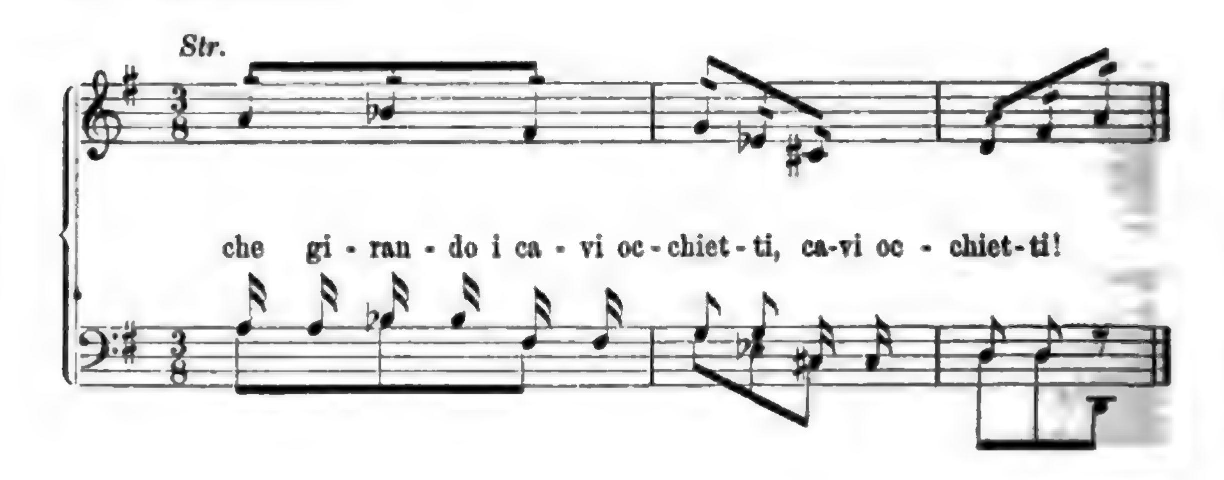

Viol.

Viol.
Ta - - ci!
ta - - ci!

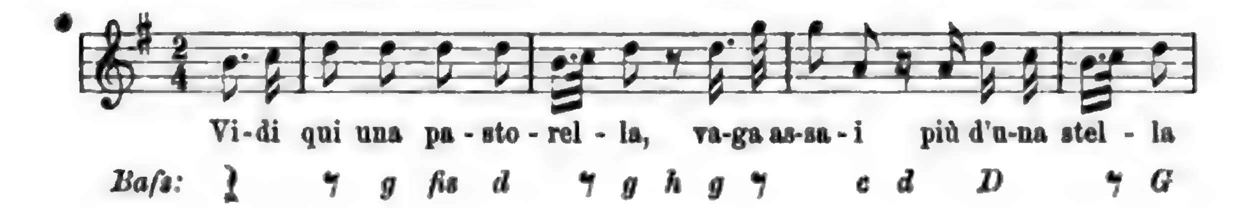
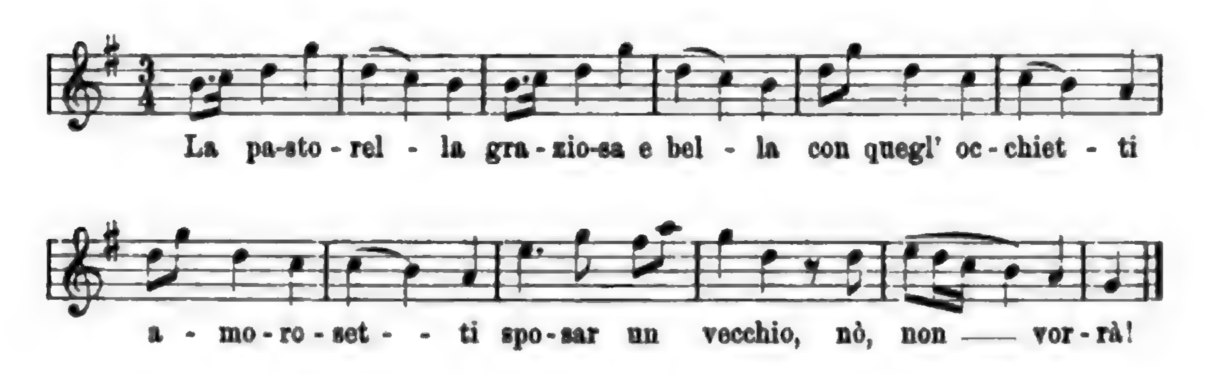
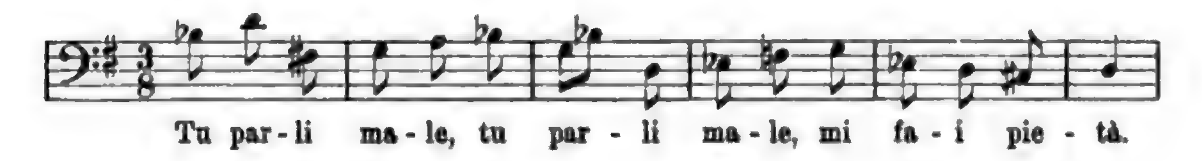
Orchesterrezitative, wie sie der „*Don Trastullo*“ bietet, fehlen diesem Werke gänzlich, dagegen verdient die Arie Clarissa's „*Io voglio il testamento*“ (II 3) wegen ihres durchaus freien Formenbaues Erwähnung. Clarissa bietet hier alle Künste des weiblichen Herzens auf, um den Oheim zum Nachgeben zu bewegen. Sie fleht, schmeichelt, droht, und jeder Stimmungswechsel leitet einen neuen Satz ein; dazwischen redet sie in kleinen Sätzchen „*sotto voce*“ zum Publikum. Sie beginnt mit einem Allegrosatz (A-moll $^{2}/_{4}$), der einen Seitenteil ganz in der Art der seriösen Arie mit Sequenzenbildung hat:

Dann folgt ein C-dur-Satz „*Per una frottola che poco vale*“ ($^{6}/_{8}$ Allegro), der in seiner Melodik wieder lebhaft an Mozart gemahnt und durch acht Takte (D-moll $^{3}/_{4}$) ans Publikum abgeschlossen wird. Wiederum setzt der $^{6}/_{8}$-Takt ein, aber diesmal in F-dur und mit folgender Melodie:

Es folgen abermals fünf Takte (F-dur $^{3}/_{4}$) „*sotto voce*“ zum Publikum, dann erscheint der $^{6}/_{8}$-Takt wieder, in seiner Wirkung durch das

Digitized by Google

ergötzliche Stottern der Singstimme gesteigert; der Abschlufs erfolgt in der Anfangstonart A-moll.

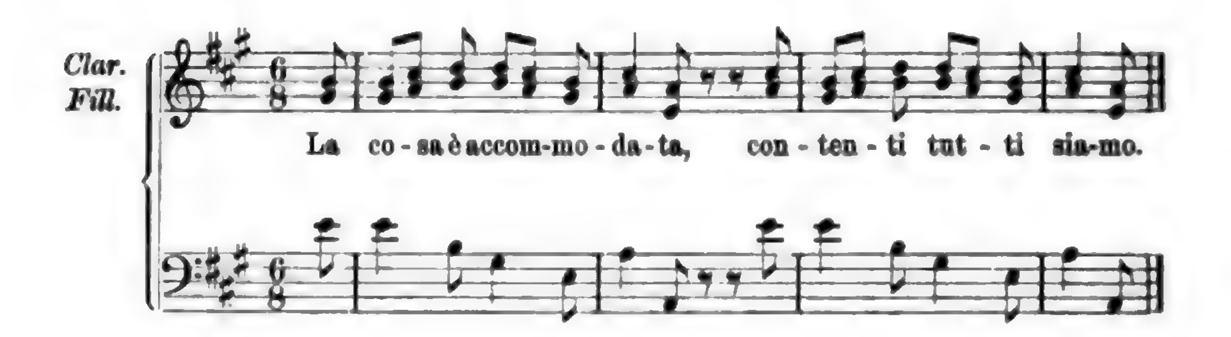
Die beiden Finales zeigen dem *„Don Trastullo“* gegenüber einen wesentlichen Fortschritt. Das erste ist als *„Duetto“* bezeichnet (*„Nipotina senti me“*), biegt aber weit aus den üblichen Geleisen der Duettform heraus. Es stellt eine Reihe von nach Zeitmafs und Stimmung verschiedenen Sätzen dar, die nur durch die Einheit der Tonart verknüpft sind, im Übrigen jedoch der Entwicklung der dramatischen Situation sich eng anschmiegen. Von einem durchgehenden Hauptmotiv im Stile N. Logroscino's ist keine Spur vorhanden, dagegen kündigt sich bereits die Zerlegung des Finales in einzelne selbständige Sätze in der Art Piccinni's an. Nur steckt hier gewissermafsen Alles noch in den Anfängen; die einzelnen Sätze sind von weit bescheidenerem Umfang und vor Allem fehlt jene die ganze Folge durchdringende dramatische Schlagkraft und Kunst der Steigerung, die Piccinni in diese Finales hineinbrachte. Mag in unserem Falle ein Teil der Schuld auch am Texte liegen, der dem Komponisten keine packende Situation an die Hand gab, so zeigt die gesamte musikalische Ausführung doch wiederum recht deutlich, dafs die Buffooper der pathetischen Natur Jommelli's weit weniger entsprach, als ihre ernste Schwester.

In diesem Duett treten die beiden Hauptelemente, welche das Ganze beherrschen, zusammen, das karikierend-buffomäfsige und das graziös-volkstümliche. Das erstere ist durch Argone vertreten, der gleich am Anfang mit vollem Orchester samt Flöten und Trompeten hereinpoltert (G-dur $^2/_4$) und dann das Lied *„Vidi qui una pastorella“* (Fille ist gemeint), wiederum in echtem Buffostil, vorträgt ($^3/_8$ Allegretto) — man vergleiche die charakteristische Melodik in der Unisonostelle:

Digitized by Google

Auch hier kommt Argone übrigens nicht ohne Trompeten aus. Ein hübscher Zug ist es, daſs nunmehr das Mädchen dasselbe Liedchen singt, aber auf eine andere, neckisch-harmlose Melodie:

Dann setzt bei *„che vergogna?“* wieder der $^3/_8$-Takt ein, der sich nach dieser Frage zu einem glänzenden Presto (22 Takte, darunter 10 vom Orchester allein) steigert. Argone beginnt nochmals sein *„Nipotina senti me“*, aber mit andern Noten, auch das *„Vidi qui una pastorella“* wird wiederholt, erst von Argone, dann von Beiden zusammen in einfachen Terzengängen mit leichten Imitationen. Ihm folgt ein Andantino $^3/_4$ mit Menuettcharakter, dessen ungewöhnliche Instrumentation Beachtung verdient (Str. pizz., Ottavini, Corni con sord.). Hier die Hauptmelodie:

Wiederum poltert Argone dazwischen:

abermals von tremolierenden Unisoni der Streicher begleitet. Clarissa antwortet, unbekümmert um sein Toben, wieder mit ihrem Liedchen *„La pastorella“*. Zum Schluſs vereinigen sich Beide zu einem sehr geräuschvollen, aber ziemlich unbedeutenden Allegrosatz ($^3/_8$).

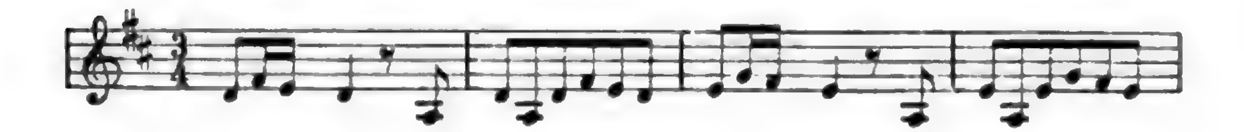
Digitized by Google

Man wird dieser Kette von buffomäſsigen Sätzen und volkstümlichen Liedern den Vorzug wirksamer Abwechslung nicht absprechen können, auch die Wiederholung einzelner charakteristischer Abschnitte ist von treffender Wirkung. Aber es ist mehr ein bloſses Aneinanderreihen, als ein Finale mit durchgeführter Steigerung; ein wirklicher Höhepunkt wird nirgends erreicht.

Gröſsere Geschlossenheit weist das alle 4 Personen vereinigende *zweite Finale* auf. Es beginnt mit einem breit ausgesponnenen Satz („*Vò pensando al cervello*“ D-dur ₵ Allegro) von einheitlichem Charakter. Die einzelnen Singstimmen lösen einander ab, erst bei den Worten „*alla muta, alla sordina*“ erfolgt ein Zusammensingen. Dieser Satz wird durch ein Allegretto (A-dur $^6/_8$) von sehr einfacher und schlichter Melodik und Homophonie abgelöst:

Noch zögert Argone; der erste Abschnitt kehrt wieder, diesmal mit den bekannten Sechzehnteln in den 2. Violinen, dann beschlieſst der wiederholte A-dur-Satz die ganze Oper.

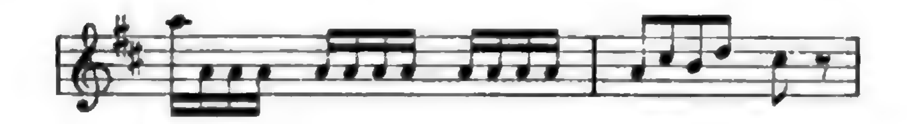
Auch in diesem Sätzepaar ist von dem Geiste der späteren Buffofinales noch nichts zu verspüren. Der Grundcharakter ist der einer behaglichen, harmlosen Singfreudigkeit, die durch die sorgfältige Orchesterbehandlung zwar einen eigentümlichen Reiz erhält, deren Wirkung aber weit mehr eine musikalische, als eine eigentlich dramatische zu nennen ist.

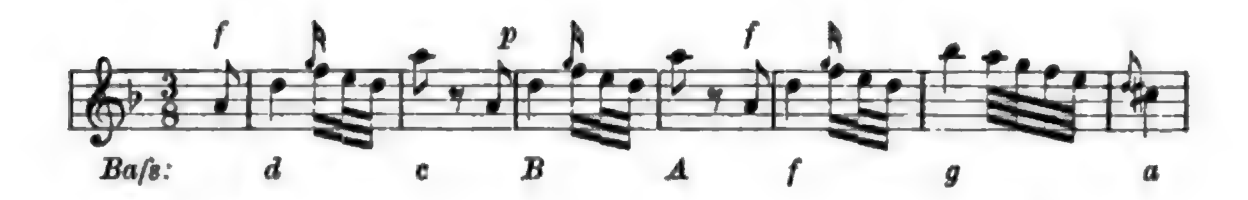
Dem „*Paratajo*“ geht eine vollständig ausgebildete, dreisätzige Sinfonie voraus. Das erste Allegro beginnt mit dem Unisonothema der Streicher:



Digitized by Google

Im weiteren Verlaufe spielt das Motiv:



eine grofse Rolle. Der langsame Satz (Andante $^3/_8$) ist als „Eco“ bezeichnet und mit Flötensoli bedacht. Hier sein Hauptthema:

Das Schlufspresto wird durchaus von dem Hauptthema:

beherrscht, wobei namentlich der mit NB. bezeichnete Takt sequenzenmäfsig fortgesponnen wird; es ist ein Schlufssatz, dem an Geschlossenheit nur wenige bei Jommelli nahekommen.

Der *„Paratajo“* nennt sich zwar noch „Intermezzo“, ist aber tatsächlich bereits eine vollständig ausgebildete Opera buffa. Offenbar mit Rücksicht auf das französische Publikum hat Jommelli diesmal einen Stoff gewählt, der von jeder aggressiven Tendenz gegen die opera seria frei war und sich lediglich auf die bekannten Typen beschränkte. Auch das starke Hervortreten der volkstümlichen Gesänge ist augenscheinlich beabsichtigt. Trotzdem der Schematismus der opera buffa gewahrt bleibt, machen sie doch dem eigentlichen Buffoelement grofse Konkurrenz. Dazu kommt die Behandlung des Orchesters, die trotz reizvoller Einzelzüge durch ihr Bestreben, möglichst

Digitized by Google

genau zu kommentieren und zu illustrieren, den flüssigen Gang der Entwicklung da und dort zum Schaden des Ganzen verlangsamt. Das französische Publikum, das den *„Paratajo“* mit der *„Serva padrona“* zusammen hörte, fühlte instinktiv, dafs Jommelli's Werk, was Einheit des Stils und echten Buffogeist betraf, dem Pergolesi'schen entschieden nachstand, trotzdem seine Ausführung ein weit moderneres Gepräge trug.

Nach dem *„Paratajo“* verschwindet Jommelli als Buffokomponist wieder für längere Zeit aus unserem Gesichtskreis. In Stuttgart gab ihm erst die Einrichtung der komischen Oper 1766 Gelegenheit, sich aufs Neue auf diesem Felde zu betätigen. Was er hier lieferte, war zwar bestellte Arbeit, doch hatte er in der Wahl seiner Stoffe vollständige Freiheit und aufserdem in G. Martinelli einen Dichter zur Seite, der sich seinen Wünschen, gleich Verazi, immerdar gefügig unterordnete.

La Critica

Dafs die *„Critica“* [1]) von 1766 wieder auf das alte Lieblingsthema der Buffokomposition, die Verspottung der opera seria, zurückgreift, ist nicht allein für Jommelli charakteristisch. Sie war eines der ersten Stücke (vielleicht überhaupt das erste), mit denen die neugebildete Buffooper ihre Tätigkeit begann. Man glaubte also dem neuen Institut die Gunst des Publikums nicht rascher verschaffen zu können, als durch die Wahl eines Stoffes, der auch damals noch als die Hauptdomäne der ganzen Gattung anerkannt war.

Die parodierende Tendenz des Stückes, das in der Partitur die Bezeichnung *„Cantata“* trägt, erstreckt sich hier nicht allein auf die opera seria als Kunstwerk, sondern auch auf ihren gesamten äufseren Apparat. Seinem ganzen Geiste nach stellt sich dieser Einakter als einen Abkömmling der alten Hasse'schen Farsen dar. Sein Text behandelt ein Süjet, das sich bei den Buffodichtern besonderer Beliebtheit erfreute: [2]) die Karikatur der zeitgenössischen Theaterverhältnisse.

Gioconda, die seconda donna einer Operntruppe, sitzt mit dem Dichter Severino beim Kartenspiel, dem der second'uomo Acamante zuschaut. Durch das Hinzutreten des Placido, „maestro di musica“, entwickelt sich gleich zu Beginn ein Quartett, das uns einen Einblick in die Privatverhältnisse der Theaterleute gewährt. Sowohl der Dichter nämlich, als auch der Musiker stellen der Gioconda nach, die indessen Beide zum Besten hält. Man hat sich versammelt, um die grofse Oper *„Giasone“*

---

[1]) Der Dichter ist in der Partitur nicht genannt, war aber aller Wahrscheinlichkeit kein anderer, als Martinelli.

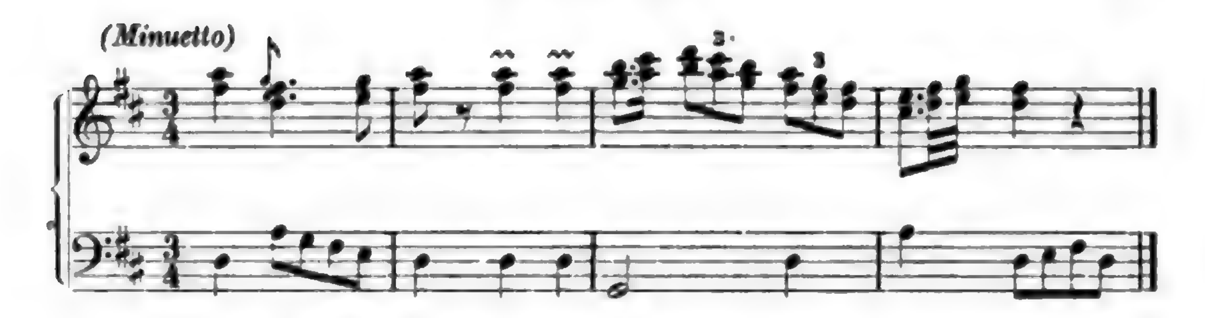
[2]) Vgl. z. B. Mozart's *„Schauspieldirektor“* und S. Mayr's *„I Virtuosi“*.

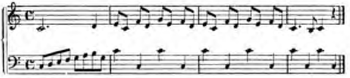
Digitized by Google

zu probieren, allein es fehlen noch die beiden Hauptpersonen, nämlich Lesbia, die Primadonna und — der Souffleur. Endlich erscheint, eine köstliche Karikatur, Lesbia, welche gleich zu Anfang die entrüsteten Bemerkungen des ungeduldigen Orchesters mit den hochnasigen Worten erwidert: *„i sonatori devon sempre aspettar e sol per questo sono pagati“.*[1]) Da der Souffleur immer noch ausbleibt, wird zunächst eine Arie des Acamante probiert, alsdann folgen wiederum Verhandlungen privater Natur. Placido verspricht der Lesbia eine Arie *„d'Arianna“*, wenn sie nur Ruhe halten wolle, dann beginnt er die elenden Poeten schlecht zu machen, während der inzwischen hinzugekommene Kastrat warm für Severino eintritt. Placido singt der Lesbia ihre Bravourarie *„Già fucina è questo petto“* vor, ohne viel Eindruck zu machen, denn die Antwort lautet einfach: *„ceder non deve mai la prima donna, deve tutto sprezzar, criticar tutto“*. Man kommt auf die Vorzüge des italienischen und französischen Opernstils zu sprechen, letzterer wird von Lesbia überhaupt nicht anerkannt. Severino zahlt dem Placido seine Bemerkungen über die Dichter reichlich zurück durch die Eröffnung, dafs er ihm schon öfter auf alte Arien neue Worte habe dichten müssen. Da der Souffleur sich inzwischen krank gemeldet hat, beginnt man ohne ihn mit einigen Stücken aus der Oper *„Giasone“*. Aber nun geraten die beiden Damen scharf aneinander und zwar wiederum über das Thema „italienische oder französische Oper“. Lesbia zieht gehörig gegen die französischen *„sospiri, pianti, svenimenti e il cantar senza grazia fra li denti“* vom Leder. Ein französisches Lied, das Gioconda singt, bezeichnet sie als *„un' arietta trivial senza passaggi, senza trilli e cadenza“*. Aber Gioconda läfst sich nicht abhalten, noch ein zweites französisches Lied im Menuettcharakter zu singen, und dies bringt den Unmut der Primadonna zu vollem Ausbruch. Sie schwört Allen grimmige Rache und herrscht z. B. den Kastraten an: *„La prima donna corteggiata dev'essere sempre dal prim'uomo“*. Auch der Poet Severino schöpft wieder Mut; er spielt sich als *„accademico filarmonico“* auf und läfst ein Terzett von sich singen, ja er trägt schliefslich selbst noch eine Buffoarie von dem geplagten, von seiner Frau geprügelten Ehemann vor. Man versöhnt sich schliefslich wieder und gibt sich gegenseitig Rätsel auf, wobei sich Severino ganz besonders ungeschickt anstellt. In der diesmal erstmals als „Finale“ bezeichneten Schlufsszene gibt Gioconda Severino sowohl, als Placido und Acamante den Laufpafs und erklärt sich für den Kastraten. Placido aber nimmt reumütig Lesbia's Liebesfesseln wieder auf sich.

Eine voll ausgeführte Buffooper ist dieses Werk, wie man sieht, keineswegs, sondern nur eine Farse mit äufserst locker gefügter Handlung. Dies mag denn auch der Grund gewesen sein, warum sie im Laufe der Zeit aus der Liste der Stuttgarter Opern Jommelli's vollständig verschwunden ist. Aber als Kultur- und Zeitbildchen ist sie von hoher Bedeutung; sie gewährt uns einen Einblick sowohl in den äufseren Opernbetrieb jener Zeit, als auch in den Streit über die französische und italienische Opernkunst, der nicht nur die Litteraten,

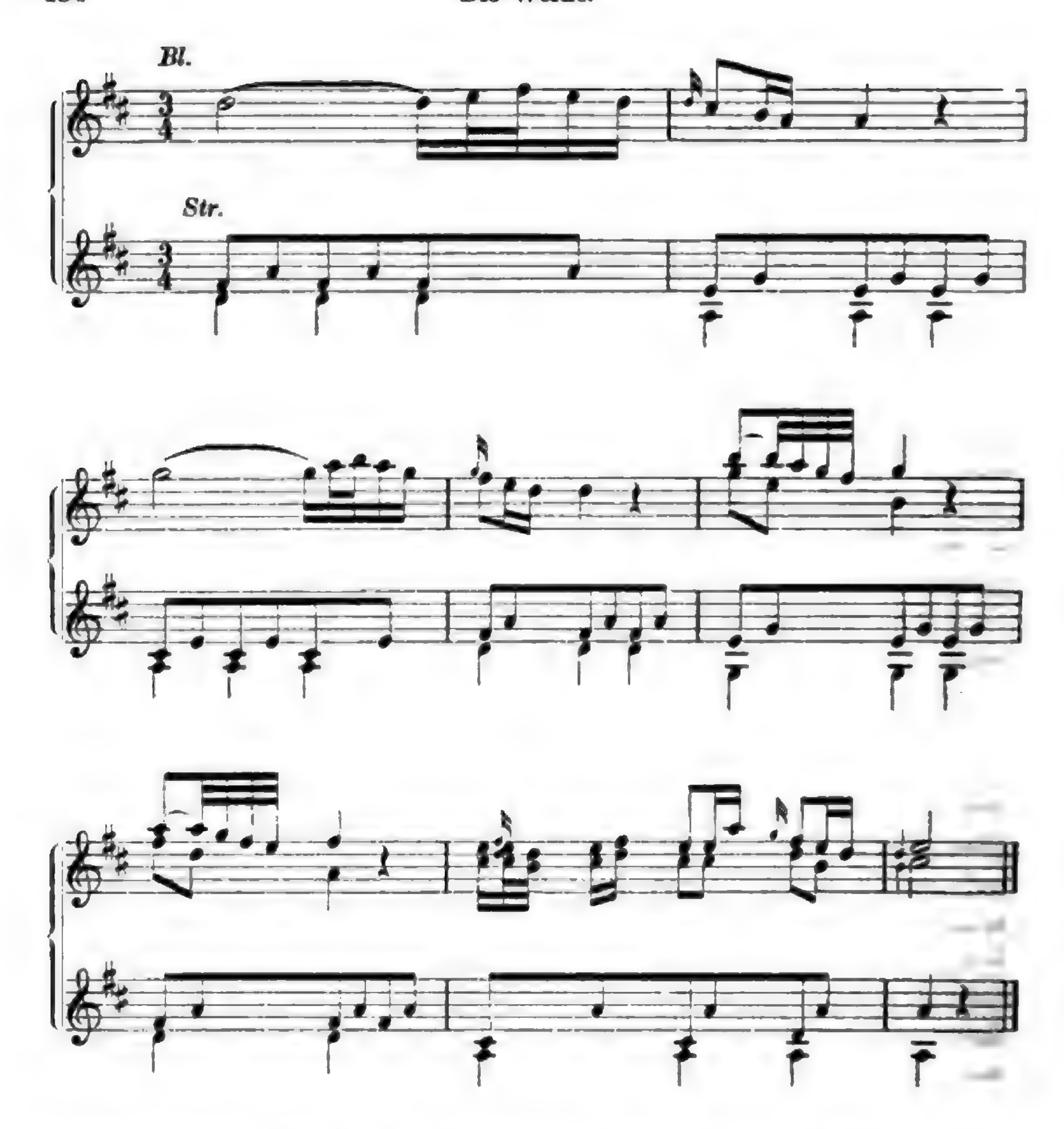
---

[1]) Man vergleiche zu dieser Schilderung Marcello, Teatro alla moda, Neue Ausg. (Venedig 1887), S. 81 ff. Dem litterarisch hochgebildeten Jommelli ist diese Satire sicher nicht unbekannt geblieben.

sondern auch das Theaterpersonal in Atem hielt, sie führt uns aufserdem in das Leben des Opernvölkchens mit seinen verschiedenen Typen in einer Weise ein, die an drastischer Anschaulichkeit nichts zu wünschen übrig läfst. Das ist die richtige Sphäre von Marcello's „Teatro alla moda" (1733), auf die Verhältnisse einer fortgeschritteneren Zeit übertragen.

Jommelli, dem aus seiner langjährigen Theaterpraxis so manche Gestalt dieses Textes eng vertraut sein mochte, fühlte sich bei der Komposition ganz besonders in seinem Element. Denn hier gab's zum Parodieren Gelegenheit in Hülle und Fülle. Die gelungensten Stücke sind denn auch tatsächlich diejenigen, wo die Formen der ernsten Oper in einer bis ins Groteske karikierenden Weise behandelt werden. Da ist einmal das grofse Accompagnato des Placido, worin die Dichter mit einer Musik schlecht gemacht werden, die alle orchestralen Schrecken des Orkus in der opera seria noch weit hinter sich läfst. Ein ähnliches übertriebenes Pathos herrscht in den kleinen Rezitativen, welche die einzelnen Abschnitte von Gioconda's erstem französischem Liede von einander trennen; hier ist namentlich der schroffe Tempowechsel (Con spirito — Adagio) von drastischer Wirkung. Aber auch in die seriösen Arien, die gesungen werden, schleicht der Schalk sich ein. Was sind das z. B. für groteske Arienthemen, die man sich natürlich mit der nötigen Übertreibung im Ausdruck vorgetragen denken mufs, wie das folgende:

In der Mehrzahl dieser Arien tritt der ergötzliche Fall ein, dafs der Komponist seinen eigenen seriösen Arienstil parodiert, so namentlich in der grofsen Bravourarie Placido's *„Già fucina è questo petto"*. In sehr wirksamer Weise heben sich endlich die beiden französischen Lieder der Gioconda heraus. Das erste (*„Heureuse paix"*) ist mit einer pikanten Instrumentalbegleitung (Str. c. sord., Bass. pizzic.) versehen, das zweite (*„Lorsque l'amour dans ses noeuds nous appelle"*) ziert ein zartes Flötensolo. Hier sein Beginn:

Auch das Terzett, das Severino singen läfst, gehört in die Reihe der parodierenden Nummern. Was hier karikiert wird, ist die der opera seria ja so geläufige Naturmalerei, z. B. wird das Vogelgezwitscher in einer übermäfsig breiten Flötenkadenz dargestellt und auch die Jagdhörner tun sich über Gebühr hervor, während die eigentliche Melodie- und Stimmführung ziemlich steifleinen und hölzern ist.

Neben dieser parodistischen Tendenz treten die eigentlichen Buffonummern verhältnismäfsig in den Hintergrund. Immerhin aber beweisen sie, dafs der mittlerweile durch Piccinni bewirkte Aufschwung der ganzen Gattung auch auf Jommelli's Tätigkeit zurückgewirkt hatte. Es ist Alles flüssiger und beweglicher geworden. Am deutlichsten zeigt diesen Fortschritt das Rätselspielterzett, eines der besten Buffostücke, die wir von Jommelli besitzen. Auch das Kartenspielquartett zu Beginn des Stückes verdient hervorgehoben zu werden, wenn auch sein erster Abschnitt (A-dur C Andante) wiederum jene etwas schwerfällige Anmut offenbart, die in Jommelli's Buffostil immer wieder zu Tage tritt. Erst im darauf folgenden Presto $^3/_8$ wird mit der steigenden Erregung auch der Charakter der Musik lebendiger und beweglicher. Verhältnismäfsig knapp gehalten ist das nur aus einem Satze (D-dur C Allegro moderato) bestehende Finale, dessen einheitlicher Aufbau durch eine durchgehende Geigenfigur unterstützt wird.

Die *Sinfonie* dieser Cantate scheint auf den erwähnten Gegensatz zwischen italienischer und französischer Kunst hindeuten zu wollen. Ihr erstes Allegro (A-dur C) beginnt ganz in der lärmenden Weise der italienischen Sinfonie mit Orgelpunkt, Trommelbässen und Crescendo. Bemerkenswert ist übrigens, dafs hier erstmals in Jommelli's Partituren als Gegenstück zum „*Crescendo*“ die Bezeichnung „*mancando il forte*“ auftritt. Das Larghetto dagegen nähert sich der französischen Art, insofern die Bläser die Melodie führen und die Streicher pizzicato begleiten:

übrigens ein Vorklang des Mittelsatzes der „*Fetonte*“-Sinfonie. Das Schlufs-Allegro dagegen ($^3/_8$) weicht in keinem Punkte von dem herkömmlichen Typus ab. Charakteristisch ist aber nicht allein für die Sinfonie, sondern für das ganze Werk wiederum die Sorgfalt und der Glanz, womit die instrumentale Seite bedacht ist.

Matrimonio per concorso

Über die 1766 aufgeführte Buffooper „*Il matrimonio per concorso*“ vermag ich keine näheren Angaben zu machen, da mir die Pariser Partitur nicht erreichbar war. Sittard[1]) giebt den Inhalt des Textes

[1]) II 107 ff.

Digitized by Google

an, der sich mit seiner drastischen Situationskomik und dem reichlich ausgenützten Verkleidungsmotiv durchaus innerhalb der Sphäre der Buffooper hält. Wichtig ist dabei nur, dafs Jommelli hier den ganzen prunkvollen Apparat der seriösen Oper mit ihren Chören, Ensembles und Tänzen auch auf die Buffooper übertragen hat. Auch Noverre mufste in dieser Oper seine Künste spielen lassen. Der ganze Festcharakter des Werkes ging offenbar in letzter Linie wieder auf die Initiative des Herzogs zurück, der auch für die komische Oper ein besonders glänzendes Gewand wünschte.

Cacciator deluso

Im Jahre 1767 kam Jommelli mit dem *„Cacciator deluso (Le Chasseur trompé)“* wieder auf die Sphäre der *„Critica“* zurück. Der Titel *„Semiramide in bernesco“* („Semiramis auf dem Lande“), den er seiner autographen Partitur vorangesetzt hat, beweist zur Genüge, dafs ihm bei dem ganzen Süjet die Semiramis-Aufführung der Schmierentruppe die Hauptsache war.[1]) Der Inhalt des Textes findet sich bei Sittard ausführlich angegeben;[2]) er besteht hauptsächlich in einer Verspottung der wandernden italienischen Operntruppen, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts diejenigen Städte, die keine eigenen Opernhäuser besafsen, mit italienischen Opern versorgten. Viele dieser Truppen, wie z. B. die Mingotti'sche, die über bedeutende Kräfte verfügten, gelangten zu höchstem Ansehen; andere aber, denen es nicht gelang, in die Höhe zu kommen, waren dem Spott des Publikums erbarmungslos preisgegeben. Eine solche Schmiere, unter der Direktion des Mr. Painblanc (= Weifsbrot), steht hier im Mittelpunkt der Handlung. Charakteristisch ist übrigens, dafs dieser Direktor ein Franzose ist, der, gleichwie seine Mitglieder, zwar in der Hauptsache italienisch redet, dabei aber auch eine Masse Französisch einfliefsen läfst; das mag auf einen Hof, wie den württembergischen, seinen Eindruck nicht verfehlt haben. Die eigentliche Haupthandlung, worin diese Opernaufführung nur gewissermafsen als Episode eingeflochten ist, nämlich die Verspottung und Bekehrung des Weiberfeindes Armidoro, wird in der Oper ziemlich nebensächlich behandelt.

Dagegen tritt die Parodie der Opernaufführung durchaus in den Vordergrund. Das Theater im Theater darzustellen war ein sehr beliebter Vorwurf der opera buffa, gab sich doch hier wie nirgends die erwünschte Gelegenheit, mit den Theaterverhältnissen gründlich Ab-

---

[1]) Das Autograph zieht das Ganze in einen Akt zusammen. Die 6 ersten Szenen fehlen; die Partitur beginnt mit den Vorbereitungen zur Aufführung, stimmt aber im Übrigen mit dem Inhalt des Stuttgarter Textbuches überein.

[2]) A. a. O. II 110 ff.

Digitized by Google

rechnung zu halten. Die Oper, die Painblanc mit den Seinen hier bei Jommelli zur Aufführung bringt, ist Metastasio's *„Semiramide“*, die dem Stuttgarter Publikum in Jommelli's Komposition vom Jahre 1762 her wohl vertraut war.[1]) Zur Darstellung gelangt selbstverständlich nicht die ganze Oper, sondern nur die Szenenreihe I 1—7 und dann zum Beschlufs die Chorszene II 2.[2]) Einen ganz besonders tollen Charakter aber gewinnt diese Vorstellung dadurch, dafs der Originaltext sowohl in den Rezitativen, als in den Arien alle Augenblicke in skurrile Redereien umschlägt, worin die Schauspieler ihre privaten Anschauungen und Herzenswünsche zum Besten geben. So äufsert sich z. B. Ircano zunächst ganz wortgetreu nach Metastasio (I 3):

„Sospiri e pianti
Non son pregi fra noi. Pregio alla Scita“

und fährt dann von sich aus fort: *„E dormir tutta la vita, trattar da Cavaliere ed a carte giocar tutte le sere.“* Einen ähnlichen possenhaften Anhang, mit den Worten *„Oh diavolo“* beginnend, fügt Scitalce seiner Arie *„Vorrei spiegar l'affanno“* hinzu. So schwankt die ganze Aufführung fortwährend zwischen Tragödie und Komödie hin und her und der groteske Eindruck der Persiflage wird noch dadurch verstärkt, dafs Ircano sowohl als Scitalce Bafsrollen sind, während Mirteo Tenor singt.

Zu Beginn der Vorstellung treffen wir Painblanc in tausend Nöten,[3]) da er in Ermanglung einer Partitur von seinen Leuten verlangen mufs, dafs sie ihre Rollen aus dem Gedächtnis spielen. In merkwürdig gewundenen Figuren giebt er dieser Empfindung (*„Io sono un pover'uomo“*) Ausdruck. Aber der Gang der Ereignissse läfst ihm nicht lange Zeit zur Reflexion, denn schon beginnt die Ouvertüre, eine köstliche Parodie des italienischen ersten Sinfonie-Allegro (F-dur C Allegro spiritoso mit vollem Orchester vor den Worten *„Ecco già*

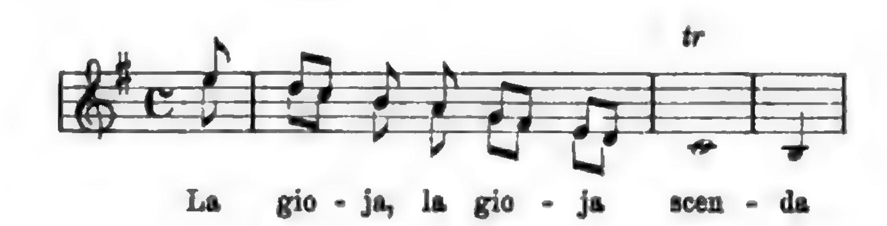
---

[1]) S. o. S. 78.

[2]) Die einzelnen Szenen sind in der Partitur als *„azione prima — settima“* bezeichnet. Sittard hat von diesem Urbild der Aufführung nicht die geringste Ahnung.

[3]) Da der Anfang der Partitur fehlt, so ist nicht ganz klar, worüber sich Painblanc hier beschwert. Die Partitur enthält aber einen kleinen Abschnitt, der dem Textbuch fehlt. Painblanc beklagt sich darüber, dafs seine Kasse nicht imstande sei, ein so grofses Personal zu unterhalten und redet von einer „Semiramide di Cavalieri“ und deren Orchester von „violini, pive e chitarre“. Welcher Witz dahinter steckt, ist bei der Lückenhaftigkeit der Partitur nicht mehr zu entscheiden.

Digitized by Google

sento adesso che suonan l'ouvertura"). Mit dem Eintritt der Singstimme folgt ein Andante $^3/_4$, das augenscheinlich den langsamen Satz der Sinfonie versinnbildlichen soll, aber immer wieder durch die Singstimme, die ihrer Angst in übertriebenen Tonmalereien (auf *paura* etc.) kundgiebt, und durch Orchesterzwischenspiele im $^4/_4$-Takt unterbrochen wird. Nun beginnt die Vorstellung, zunächst mit einem Accompagnato, dessen Pathos in komischem Kontrast zu den eingestreuten possenhaften Redereien steht. Semiramis schwankt fortwährend zwischen dem ernsten tragischen Ton der Oper und dem Buffoton, in dem sie den Mitspielenden komische Bemerkungen zuwirft. Ein Stück von besonders grotesker Wirkung ist der Marsch, unter dessen Klängen sie den Thron besteigt (G-dur, Larghetto). Ist hier schon der $^6/_8$-Takt etwas Ungewöhnliches, so ist die Orchestration geradezu monströs: 2 Violinen *senz'arco e piano sempre,* Flöten, Oboen, Hörner, Bratschen *coll'arco e forte sempre* (!), endlich pizzikierte Bässe — es scheint, als wäre hier auch das Orchester im Bestreben, zu improvisieren, ganz aufser Ordnung geraten. Von den folgenden Nummern der Oper, 3 Arien und 1 Coro, hält keine einzige Ton und Form der seriösen Oper fest. Sie beginnen alle in hochpathetischem Stile, dann aber verlieren die Sänger mit einem Male den Faden. Sie improvisieren das Weitere entweder nach eigenem Gutdünken, wobei sie aus einer Stimmung und einem Zeitmafs ins andere fallen, oder sie verzichten überhaupt auf jede Fortführung und machen ihrem Groll über die unerhörte Zumutung in drastischer Weise Luft, wie Scitalce in seiner Arie *„Vorrei spiegar l'affanno"*, die mit einem seriösen Larghetto beginnt und nach viermaligem Tempo- und Taktwechsel mit einem richtigen Buffo-Allegro schliefst. Ähnliche Satzkomplexe mit beständigem Stimmungsumschlag stellen die beiden andern Arien *„Non sò se più t'accendi"* und *„Bel piacer saria"* dar. Nur die Tonart bleibt das ganze Stück hindurch dieselbe, Takt und Tempo wechseln dagegen je nach der Laune des improvisierenden Sängers — eine Verquickung von seriösem und Buffostil, die ihrer Wirkung durchaus sicher sein konnte. Ähnlich verhält es sich mit dem Coro *„Il piacer, la gioja"* mit seinen brutal komischen Unisonogängen:

Digitized by Google

Auch hier wird bald, nach einem Allegretto $^6/_8$ von sechs Takten, der Boden der Tragödie verlassen und zu einem Loblied auf das gute Essen und Trinken, das in Aussicht steht, übergegangen.

Die Schilderung dieses Mahles, während dessen die Sänger unter sich und mit dem Direktor in Streit geraten, stellt Jommelli's erstes voll entwickeltes Buffofinale dar. Es beginnt mit einem Ensemblesatz (Andante spiritoso G-dur 𝄴) der ganzen sechsköpfigen Truppe, worin immer zwei und zwei in Terzen und Sexten gegeneinander singen, unterbrochen von kräftigen Unisoni Aller, indes das Orchester mit den beliebten Geigenfiguren die angeregte Stimmung lebendig wiedergiebt. Die beiden Bässe, die alten Lieblinge der Buffooper, heben sich durch ihre charakteristische Melodik aus dem Ensemble drastisch heraus. Im folgenden D-dur-Allegro (𝄴) steigert sich bereits die Erregung; es ist ein Stück voll lebendigsten Ausdrucks. Noch einmal bricht sich das sentimentale Element Bahn (G-dur $^3/_4$ Larghetto mit selbstständiger Orchesterführung), dann aber regt sich der Geist der Zwietracht aufs Neue in einem Andante $^3/_4$ von merkwürdig strenger Stimmführung, die hier in humoristischer Tendenz auftritt. Dann geht der $^3/_4$- in den $^3/_8$-Takt über, Piccoloflöten treten hinzu, die gereizte Stimmung wird immer drohender und macht sich schliefslich in zwei erregten Allegrosätzen (C-dur 𝄴 und G-dur $^6/_8$) Luft. Dieses Finale, das deutlich den Einflufs Piccinni's verrät, bildet den Höhepunkt nicht allein in dieser, sondern in sämtlichen uns erhaltenen Buffoopern Jommelli's. Hier ist es ihm wirklich gelungen, bei glücklicher Abwechslung und Kontrastierung die Spannung bis zum Schlusse festzuhalten. Was noch weiter folgt, besonders die Abwicklung der eigentlichen Haupthandlung, spielt sich fast durchaus im Secco ab. Auch hier stehen die Schauspieler noch im Vordergrund, insofern Gianfiore-Ircano von Durand-Mirteo erfolglos eine Geldschuld einzutreiben versucht. Dies giebt Anlafs zu einer köstlichen Arie Gianfiore's *„Son pieno di fuoco“* (G-dur 𝄴 Allegro), worin dieser, in ergötzlichem Gegensatz zu seinem Verfahren während der Aufführung der Semiramide, nunmehr wirklich von sich aus den Kothurn der tragischen Arie besteigt. Der ganze Apparat der pathetischen Racheärie, bis auf die Sechzehntelbewegung in den zweiten Geigen, wird in Tätigkeit gesetzt. Das Komische daran ist nur, dafs der Sänger nicht imstande ist, seine Melodieführung auf dieser tragischen Höhe zu halten, sondern sich meistens mit der Wiederholung derselben Phrasen abmüht, ein Zug, der Jommelli's parodistisches Talent in helles Licht setzt.

Zu einem eigentlichen Schlufsfinale kommt es in dieser Oper nicht. Das Ensemble vereinigt sich zwar, nachdem sich Erminio bei den Damen wegen der Minderwertigkeit der Truppe entschuldigt hat, zu einem Allegrosatz *„Goda ogn'alma il suo riposo“* (D-dur C), dann aber biegt die Handlung plötzlich um und es wird der *„almo Signor“*, d. h. Herzog Karl nach Licenza-Brauch apostrophiert; mit einem lärmenden Lobgesang auf den Fürsten schliefst das Ganze ab.

Der Geist, der in diesem Stücke lebt, ist trotz aller Mannigfaltigkeit in der Einzelausführung doch noch derjenige der alten *farsa*. Von der Annäherung der opera buffa an das bürgerliche Rührstück, wie sie sich unterdessen in Piccinni's Werken vollzogen hatte, ist noch keine Spur vorhanden. Die possenhafte, mitunter geradezu groteske Situationskomik herrscht vor, zu irgend einer tieferen Charakterzeichnung findet sich nicht der geringste Ansatz, ebenso fehlt der volkstümliche Einschlag des *„Paratajo“*. Der Fortschritt, den dieses Werk darstellt, liegt somit lediglich auf der formalen Seite, vor Allem in den Buffoensembles. Auf das Vorbild Piccinni's ist bereits hingewiesen worden, doch dürfen wir nicht vergessen, dafs wir uns hier in einer Zeit befinden, wo Jommelli selbst in der Technik der Ensemblesätze seiner ernsten Opern seine höchste Meisterschaft erreicht hatte. Aber das dramatische Leben, das sich unter fortwährenden Kontrastwirkungen und mit anhaltender Steigerung bis zum Schlusse dieser Ensembles entfaltet, mag wohl auf Piccinni's Rechnung zu setzen sein. Jene innigen, naiv-herzlichen Töne freilich, die einen Hauptreiz der Piccinni'schen Buffokunst ausmachen, gehen Jommelli ebenso ab, wie Piccinni's geschmeidige Orchestersprache. Kein Buffowerk zeigt so deutlich wie gerade dieses, dafs Jommelli's Hauptstärke im Karikieren und Parodieren liegt, während er sich auf allen andern Ausdrucksgebieten mehr oder minder darauf beschränkt, die allgemein geläufige Buffosprache seiner Zeit zu reden.

Zum letzten Male treffen wir Jommelli als Buffokomponisten in der von Martinelli gedichteten *„Schiava liberata“* (1768) an, die in der Partitur als „opera semiseria“ bezeichnet ist.[1]) Schiava liberata

Dem Texte liegt das der opera buffa von Alters her geläufige Entführungsmotiv zu Grunde.[2]) Selim, dem Sohne des Sultans Soliman, ist es gelungen, Dorimene, eine vornehme Spanierin, nebst deren Zofe Giulietta und ihrem Bräutigam

[1]) Die Partitur kennt den Dichter nicht und enthält ferner die irrtümliche Angabe „Wittemberga 1764“.

[2]) Vgl. darüber Florimo IV 584.

Digitized by Google

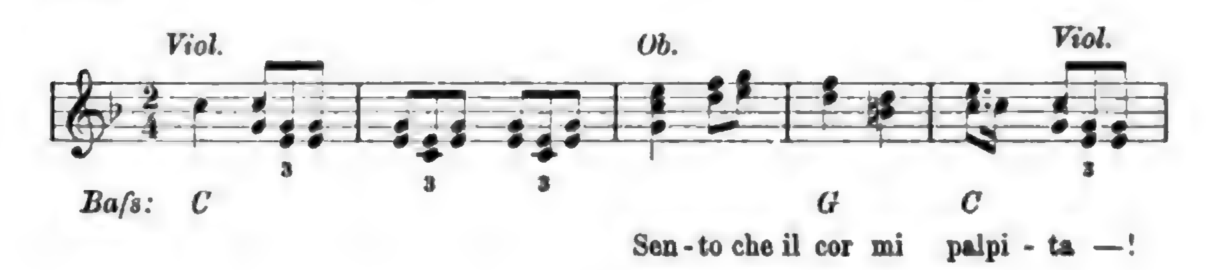
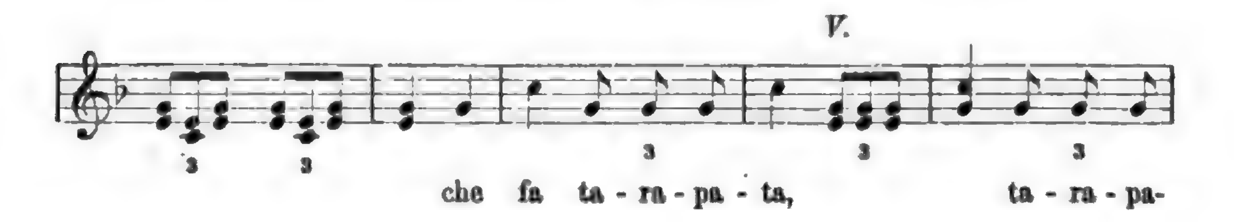
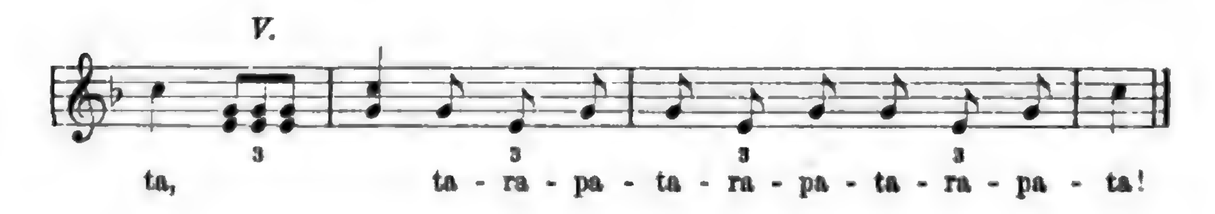
Pallottino gefangen zu nehmen; zugleich hat seine Gefangene alsbald sein Herz gewonnen. Damit stöfst er aber auf energischen Widerstand bei seinem Vater, der ihm die Tochter seines Grofswürdenträgers Albumazar, eines eben so dummen, als grofssprecherischen Cirkassiers, zur Gemahlin bestimmt hat. Dorimene erzählt Soliman von Selim's Werbung, Selim selbst aber beredet den Pallottino, Dorimene in der Verkleidung eines Kaufmanns für ihn zu kaufen, und gesteht seinem Vater, als dieser ihm Elmira als Braut zuführen will, seine Liebe zu Dorimene. Aufser sich vor Wut beschliefst Soliman, Dorimene aus seiner Umgebung zu entfernen. Seinem Sohne soll mitgeteilt werden, dafs der französische Konsul ein beträchtliches Lösegeld für sie geboten habe.

Albumazar, der seinerseits in Giulietta verliebt ist, schleicht sich in Weiberkleidung in das Serail und trifft dort den ebenfalls als Weib verkleideten Pallottino, den er für seine Angebetete hält. Auch Selim kommt hinzu, hält Albumazar für Dorimene und giebt das Versprechen ab, Elmira niemals heiraten zu wollen. Nun aber gelingt es Albumazar, den Pallottino zu entlarven, wobei er ihm mit den gräfslichsten Martern bedroht. Giulietta fordert Pallottino zur Flucht auf, da kommt Elmira hinzu und schwört ihm, den sie für Selim hält, blutige Rache. Im ersten Finale beteuern sowohl Giulietta und Pallottino, als auch Dorimene ihre Unschuld. Selim befiehlt, den Schuldigen vorzuführen, da erscheint zum allgemeinen Erstaunen der ertappte Albumazar, der von Allen verhöhnt und schliefslich eingesperrt wird.

Im 2. Akt tritt Don Garzia, der Verlobte Dorimene's, auf, der sich auf der Suche nach der Verlorenen befindet und hier von seinem Diener Pallottino ihre Gefangennahme erfährt. Er bittet den Sultan, ihm Dorimene loszugeben, was diesem im Hinblick auf seinen halsstarrigen Sohn gerade recht kommt. Der aus dem Kerker befreite Albumazar erscheint und verlangt Giulietta zu kaufen, wird aber von dieser im Verein mit Pallottino in einem ergötzlichen Versteckspiel hinters Licht geführt, worauf Albumazar ergrimmt sich auf Pallottino stürzen will, aber von Giulietta mit Entziehung ihrer Liebe bedroht wird; das Liebespaar tut im Übrigen, als kennten sie sich überhaupt nicht. Bei dem ersten Wiedersehen Don Garzia's mit Dorimene sinkt diese im Übermafs der ausgestandenen Leiden in Ohnmacht; es gelingt gerade noch, sie vor dem herannahenden Selim in einem Busche zu verstecken. Selim singt ein Lied an die warmen Sommerlüfte und beauftragt alsdann Pallottino, in der Maske des französischen Konsuls zu Soliman hinzugehen und Dorimene für ihn loszukaufen. Alsdann sinkt er in einen tiefen Schlaf. Elmira kommt und will den Treulosen töten, da eilt Dorimene hinzu und weckt ihn auf. Selim hält Dorimene für die Attentäterin und läfst sich auch durch Garzia's Eingreifen von dieser Überzeugung nicht abbringen. Nachdem er abgegangen, verspricht Elmira den Gefangenen die Freiheit, wenn sie über das Vorgefallene Schweigen beobachten, und ruft dadurch in ihnen die Hoffnung auf eine glückliche Wendung ihres Loses wach. Nun tritt Pallottino als französischer Konsul auf und probiert seine Rolle, indem er gehörig auf den Friseur schilt und sich über Toilettenangelegenheiten im Allgemeinen verbreitet; er singt sogar ein französisches Liebesständchen („*Reveillez-vous, belle endormie*") und erklärt dem Albumazar in seiner Eigenschaft als Konsul, dafs er alle drei Gefangenen vom Sultan loskaufen werde. Albumazar ist im Hinblick auf Giulietta nun bei sich selbst fest entschlossen, ebenfalls den französischen Konsul zu spielen. Nach einem vergeblichen Versuch Don Garzia's, den Sultan von seiner bevorstehenden Täuschung durch Pallottino in Kenntnis zu setzen, beginnt das zweite Finale mit dem Auftreten des verkleideten Albumazar,

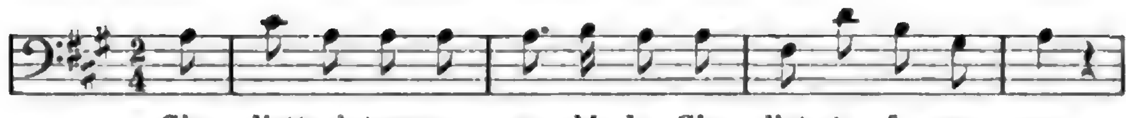
der freilich in seiner Rolle, dank seiner mangelhaften Kenntnis des Französischen, alsbald ungeahnte Schwierigkeiten findet und beständig an ein paar Brocken herumstottert. Weit besser gelingt es dem nun auftretenden Pallottino, der in seiner Eigenschaft als „Guillaume Perruqueton, Marquis de Châtillon“ eine grofse Sicherheit an den Tag legt. Soliman wundert sich höchlich über dieses Auftreten zweier Konsuln, die sich nach kurzem in die Haare geraten und gegenseitig Stockschläge in Aussicht stellen. Schliefslich gelingt es Giulietta, Albumazar zu entlarven und damit dem allgemeinen Spott preiszugeben. Damit sinkt nun aber auch dem Pallottino der Mut; er legt ein offenes Geständnis ab und mit der Drohung des Sultans, beide Betrüger exemplarisch bestrafen zu wollen, schliefst der Akt. Im dritten verlangt zunächst Elmira von Soliman, die Gefangenen freizugeben; der Sultan läfst sie vorführen und schenkt ihnen die Freiheit. Aber in dem Augenblicke, da sie das Schiff besteigen wollen, erscheint der verzweifelte Selim und will Dorimene töten, da sie die Seine nicht werden könne. Garzia giebt sich als ihren Verlobten zu erkennen, Alle bestürmen den Selim mit Bitten um Gnade; schliefslich giebt er dem Flehen Elmira's nach und das Schiff kann mit den befreiten Abendländern ungehindert in See stechen.

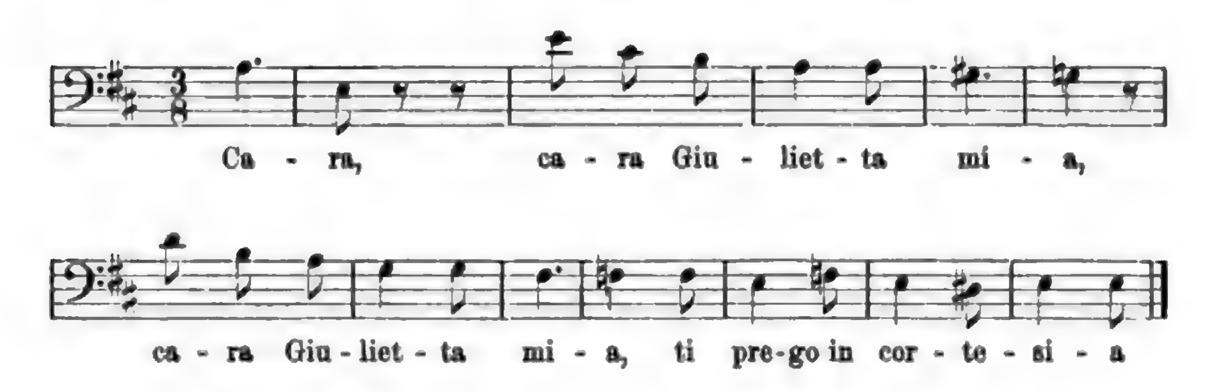
Dafs diese Oper trotz aller sentimentalen Elemente von Hause aus eine opera buffa ist, zeigt der ungewöhnlich grofse Raum, den die eigentlichen Buffozüge einnehmen, vor allem die Rolle, welche das Verkleidungsmotiv spielt. Vollständige Buffostücke sind die beiden ersten Finales und des Form nach auch das dritte. Die Hauptträger des Buffoelements, Albumazar, Pallottino und Giulietta, sind aufserdem dadurch noch von besonderem Interesse, dafs sie eine manchmal direkt auffallende Verwandtschaft mit dem Trio Osmin-Pedrillo-Blondchen in Mozart's *„Entführung“* aufweisen. Albumazar ist derselbe verliebte und grausame Fanatiker wie Osmin, nur dafs bei ihm noch eine beträchtliche Dosis aufgeblähten Hochmuts auf seine Abstammung hinzukommt. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis in Einzelheiten der Diktion hinein. Wenn z. B. Albumazar dem Räuber Giulietta's droht: *„per li cappelli lo prenderei, con le mie mani lo graffierei, ne mai contento di strapazzarlo, di maltrattarlo, di bastonarlo, di fracassarlo farei che in polvere volasse ancor“*, so denkt man unwillkürlich an Osmin's berühmtes: *„Erst geköpft, dann gehangen, dann gespiefst auf heifse Stangen“* u. s. w. Auch die kleine Eifersuchtsepisode zwischen Pallotino und Giulietta, worin sich die Zofe als der überlegene Teil erweist, erinnert an den entsprechenden Zug des Bretzner'schen Textes. Die Vermutung läfst sich nicht abweisen, dafs Bretzner die Dichtung Martinelli's gekannt und einzelne Züge daraus für sein Libretto entlehnt hat. Auf der andern Seite zeigt freilich Martinelli eine weit stärkere Vorliebe für das Niedrig-Komische, zumal in der Charakteristik Pallottino's. Seine beiden

Arien *„Parmi sentir sul collo“* I 5 und *„Regna nel volto mio“* III 4 sind drastische Buffosätze, wie ein Beispiel aus der erstgenannten zeigen mag:

Mehr als bei Pallottino, bei dem die Karikatur im Vordergrunde steht, ist es Jommelli bei Albumazar um wirkliche Charakteristik zu tun. In seiner ersten Arie (I 13) mit dem Hauptthema:

lernen wir ihn als aufgeblasenen Bramarbas kennen, der seine Widersacher mit *„quattro mila schioppetate, sette cento cannonate“* bedroht und dabei fortwährend zwischen schwungvoll-pathetischen Melodieanläufen und hastigen Parlandostellen hin und her pendelt. In seiner zweiten Arie (II 12) erscheint er als Liebhaber, der sich in der sicheren Hoffnung auf Giulietta's Besitz vor übermütiger Freude nicht genug tun kann; von komischer Wirkung ist hier gleich der Gassenhauerton, in dem er die Reize der Geliebten besingt:

Digitized by Google



Bei der oben angeführten Drohung fällt er wiederum ins Parlando, dazwischen werden immer wieder die warnenden Worte *„bada ti!“* in bedeutsam-komischer Weise hervorgestoſsen. Um so kläglicher ertönt dann im letzten Finale, wie er alle seine Hoffnungen vereitelt sieht, sein Flehen:

mit der schmerzlichen chromatischen Melodieführung. Dieser Jommelli'sche Albumazar ist eine von den Figuren, an welche die jüngere Generation von Buffokomponisten, ein Guglielmi, Anfossi u. A. mit Erfolg anknüpfen konnte.

Während bei diesen beiden Gestalten das Grotesk- und Einfältig-Komische noch die Hauptrolle spielt, steht Giulietta eine Stufe höher. Ihre beiden Arien *„Soletta s'io starò“* (I 3) und *„Se il mio cor“* (III 3) schlagen unter Anlehnung an die Volksmusik jenen anmutig-naiven Ton an, wie er im damaligen deutschen Singspiel üblich war und wie ihn Piccinni bereits in seinen komischen Opern bevorzugt hatte. Namentlich die zweite Arie mit ihrer chromatischen Melodik klingt nicht selten an Mozart an. Der persönliche Stempel Jommelli's freilich fehlt durchaus.

So stehen Giulietta's Nummern in der Mitte zwischen den reinen Buffofiguren und den Trägern des seriösen Elementes. Von diesen hat Jommelli den Selim mit sichtlicher Vorliebe bedacht. Seine Partie trägt durchweg jenen wehmütigen Zug des Leidens, der so manchen seiner tragischen Helden, z. B. dem Fetonte, ihren eigentümlichen Zauber verleiht. Er tritt bereits in der ersten Szene zu Tage und findet dann seinen prägnantesten Ausdruck in der

6.—8. Szene des 2. Aktes. Sein Gesang an die Lüfte, die Cavatine *„Placida auretta spira“* (F-dur $^3/_4$ Andantino affettuoso) ist in ihrer Verbindung von Natur- und Seelenmalerei eines jener Stücke, worin der italienische Meister unserer deutschen Naturromantik am nächsten kommt. Während dem Orchester, wie gewöhnlich, die Naturschilderung zufällt, ergeht sich die Singstimme in einem edlen, gefühlvollen Gesang, der Selim's hoffnungsfreudige Stimmung zu treffendem Ausdruck bringt. Die folgende Schlummerszene spielt sich im Accompagnato (Viol. c. sord.) ab, das schliefslich wiederum in einen ariosen Satz (*„Dolce sonno“*) übergeht, einen jener charakteristischen langsamen Es-dur-Sätze mit der beliebten tonsymbolischen Wendung:

Zum Schlusse, wenn Selim allmählich einschlummert, begleitet das Orchester in getragenen Harmonien, nur in den 2. Geigen murmelt eine Figur weiter, um schliefslich ebenfalls leise zu verhallen. Ein Meisterstück dramatischer Seelenschilderung ist die Arie *„Sò che pietosa sei“* (B-dur 𝄴 Andantino affettuoso). Selim hält hier seine geliebte Dorimene für seine Mörderin; der Kampf zwischen Abscheu und Entsetzen mit der alten, festeingewurzelten Liebe erfüllt das ganze Stück, das jeder opera seria Ehre machen würde; bezeichnend ist dafür neben den schneidenden chromatischen Gängen wiederum die Bevorzugung der Tonart G-moll.

Derselbe herbe Zug des Schmerzes liegt auch über den Gesängen Dorimene's, mit Ausnahme der innig-heiteren Arie *„Dal giubilo ch'io sento“* II 10 (F-dur 𝄴 Allegro vivace), die ihrer Hoffnung auf die nahe Befreiung Ausdruck giebt. Dagegen kommt das Übermafs ihres Leides in der bedeutenden G-moll-Arie *„Sfortunata non ritrovo“* (I 7) zu ergreifendem Ausdruck. Die elegische Klage des ersten Abschnittes schlägt bei den Worten *„Ah tiranni“* plötzlich in einen Ausbruch höchster Zornesleidenschaft um (C-moll 𝄴 Allegro) und sinkt dann wieder in die ohnmächtige Klage zurück, aus der sich jener C-moll-Satz zum Schlusse aufs Neue herausringt. Ihre Cavatine im 2. Akt *„Eccomi fra catene“* läfst sie uns als vollständig gebrochen erscheinen. Die Melodie bleibt mehrmals auf Fermaten haften, auch der öftere Wechsel des Zeitmafses verkündet das allmähliche Schwinden ihrer Sinne.

Digitized by Google

Die Arien Don Garzia's (II 2), Elmira's (I 9, II 9) und Soliman's (I 3) sind Durchschnittsleistungen. Charakteristisch ist für sie nur die knappe Form, die in der Mehrzahl auf einen Mittelteil verzichtet. Diese Knappheit zeichnet die seriösen Nummern dieser Oper überhaupt aus und bekundet das Bestreben des Komponisten, dem pathetischen Element den Buffoszenen gegenüber keinen allzugrofsen Raum zu verstatten.

Der Schwerpunkt des Werkes liegt auf den komischen Ensembles. Gleich das Sextett, mit dem die Oper beginnt, ragt durch eine besonders sorgfältige Arbeit hervor; wie gewöhnlich, korrespondieren die verschiedenen Stimmengruppen miteinander. Ein deutliches Streben nach Charakteristik bekundet das knappe Terzett „*A voi signor chiediamo*" (I 2), worin die vornehme Dorimene streng von dem in komischer Übertreibung um Gnade flehenden Paare Pallottino und Giulietta geschieden ist. Eine köstliche Buffonummer ist das Terzett „*Chi sei tu?*" (II 4); hier stellen sich Giulietta und Pallottino, um Albumazar zu täuschen, als kennten sie sich nicht, ein Versteckspiel, das freilich in seinem Verlaufe die Harmonie des Liebespaares durch Anwandlungen von Eifersucht seitens Pallottino's in empfindlicher Weise stört. Die Tonart G-dur wird wiederum durch alle drei Abschnitte hindurch festgehalten, dagegen steigern sich Tempo und Takt (Larghetto ₵, Andante $^3/_8$, Allegro $^2/_4$) bis zum Schlusse. Von der alten Schwerfälligkeit ist in diesem Stücke keine Spur mehr vorhanden; der Mittelsatz, der den Höhepunkt der Situation, den fingierten Mordversuch Giulietta's auf Pallottino mit Albumazar's Dolch bringt, gehört sogar zu Jommelli's glücklichsten Eingebungen überhaupt.

Wie dieses Terzett, so zeigen auch die drei *Finales* deutlich, wieviel Jommelli seit den Tagen des „*Don Trastullo*" von seinem Rivalen Piccinni gelernt hatte. Am breitesten ist das zweite ausgeführt; seine einzelnen Abschnitte schliefsen sich aufs Engste dem Wechsel der Situation (Auftreten der beiden Pseudokonsuln, ihr Streit und ihre Entlarvung) an. Die Tonart D-dur wird im Allgemeinen auch hier festgehalten, nur ab und zu erscheinen kleinere Partien in G-dur. Den früheren Finales gegenüber fällt die aufserordentlich flüssige Orchesterbehandlung auf, die wohl ebenfalls auf das Konto Piccinni's zu setzen ist. Kleine charakteristische Soli der Bläser (incl. Flöten) erhöhen da und dort in drastischer Weise die komische Wirkung, aber auch der altbewährte Effekt der lebhaften Bewegung in den zweiten Geigen erscheint in ganz neuem Licht. Sehr drollig ist es z. B., wenn bei der durch die beiden Konsuln erzeugten all-

Digitized by Google

gemeinen Verwirrung die zweiten Geigen in Zweiunddreifsigsteln ziellos auf und ab jagen.

Ähnlich im Bau ist das erste Finale gehalten, nur dafs hier die Situation anfangs einen sehr bedrohlichen Charakter trägt und die Wendung zum Buffomäfsigen erst allmählich eintritt. Die beiden ersten der sechs Abschnitte sind breit und kunstvoll ausgeführt; später nimmt das Gefüge einen lockereren Charakter an, ja es treten sogar einzelne kleine Accompagnatopartien dazwischen. Sehr drastisch wirkt es, wenn der von allen Seiten bedrängte und verspottete Albumazar, wiederum ähnlich wie Osmin in der *„Entführung“*, plötzlich wieder in seine Arie *„Sono il grande Albumazar!“* zurückfällt.

Einen höheren Flug nimmt das dritte Finale, das die Lösung des Knotens und die Abfahrt der Befreiten schildert. Das Buffoelement, das hauptsächlich durch Albumazar vertreten ist, kommt hier nur episodisch zur Geltung, im Übrigen aber nähert sich dieses Finale in Aufbau und Charakter den grofsen Aktschlufsensembles der ernsten Stuttgarter Opern, mit Imitationen, Koloraturen und sorgfältiger Orchesterbehandlung.

Die *Sinfonie* der *„Schiava liberata“* gehört dem herkömmlichen dreisätzigen Typus an und kennzeichnet sich sowohl was Erfindung, als Verarbeitung des Gedankenmaterials anlangt, als Durchschnittsarbeit.

Dieses „komische Heldengedicht“ (wie es im deutschen Texte heifst) stellt somit eine Verquickung der Buffooper mit Elementen des Rührstücks dar, wie sie seit den Schöpfungen Piccinni's in Schwang gekommen war. Charakteristisch ist nur die Art, wie Jommelli dieser Aufgabe gerecht zu werden suchte. Da es ihm vermöge seiner gesamten künstlerischen Anlage nicht gelungen ist, jenen mittleren Ton zu treffen, der allein die Verschmelzung der beiden divergierenden Elemente gewährleisten konnte, so stehen in diesem Werke beide Sphären unvermittelt nebeneinander. Die sentimentalen Figuren stattet er mit dem ganzen leidenschaftlichen Schwung seiner tragischen Muse aus und hebt sie dadurch weit über die Sphäre des Rührstücks hinaus, die komischen dagegen behandelt er umgekehrt nach seiner derb karikierenden Art, sodafs ein einheitlicher Gesamteindruck nicht erzielt wird. Man erkennt deutlich, dafs Jommelli auch dieses Werk als eine Gelegenheitskomposition ansah, bei der er lange nicht dasselbe Mafs von Sorgfalt aufwandte, wie bei der opera seria.

Rückblick Von einer folgerichtigen Entwicklung in dem Sinne, wie wir sie bei Jommelli's tragischen Opern beobachten konnten, kann somit bei seiner Buffokunst nicht gesprochen werden. Wohl machen sich,

wie dies ja auch ganz natürlich ist, die dort errungenen Fortschritte auch hier geltend. Zumal die Orchesterbehandlung entspricht stets der jeweilig in der opera seria erreichten Stufe, entfaltet also z. B. in den Stuttgarter Werken alle Vorzüge seiner vorgeschrittenen Technik. Aber trotzdem gewinnt man die Überzeugung, dafs Jommelli dem komischen Genre lange nicht dieselbe innere Anteilnahme entgegenbrachte, wie dem tragischen. Er verfolgte zwar die Leistungen seiner Zeitgenossen auch auf jenem Gebiete mit dem gröfsten Interesse und griff die Anregungen auf, woher sie auch immer kommen mochten, aber selbsttätig in die Entwicklung der Gattung einzugreifen hinderte ihn sowohl Talent als Neigung. Darum blieb denn auch sein Einflufs auf die folgende Generation nach dieser Richtung hin gering, er beschränkte sich im Wesentlichen auf die Werke seines Stuttgarter Schülerkreises, hat aber hier immerhin deutliche Spuren hinterlassen.

Aber wenn Jommelli auch auf dem rein technischen Gebiete kein Pfadfinder war, der eigentümliche Geist, der aus seinen Buffowerken spricht, fand doch unter den jüngeren Künstlern, welche die Buffooper in erster Linie pflegten, so manchen glänzenden Vertreter. Bei Anfossi z. B. taucht die Neigung zum Karikieren in verstärktem Mafse auf, auch Guglielmi ist mit seiner Vorliebe für das derb und grotesk Komische ein Geistesverwandter Jommelli's.[1]) Von allem Andern aber abgesehen stellen Jommelli's Buffoopern mit ihren parodistischen Tendenzen ein Kultur- und Zeitbild dar, das allein schon im Hinblick auf die Texte der Vergessenheit entrissen zu werden verdient.

Von den kleineren, für den Stuttgarter Hof geschriebenen dramatischen Gelegenheitsspielen ist uns nichts erhalten. Das ist zu bedauern, wenn auch das Bild des Dramatikers Jommelli durch neue Funde auf diesem Gebiete kaum um nennenswerte Züge bereichert werden dürfte. Den Texten nach gliedern sie sich in drei Kategorien: 1) Göttergeschichten, mehr oder minder allegorisch gefärbt („*Asilo d'amore*“, „*Endimione*“, „*Unione coronata*“); 2) Pastorale („*Trionfo d'amore*“, „*Pastorella illustre*“); 3) Stücke, denen das Motiv gewaltsamer Trennung und Wiedervereinigung zweier Liebender zu Grunde liegt („*Isola disabitata*, „*Imeneo in Atene*“). Aufserhalb der Reihe steht der „*Giardino incantato*“, ein Zauber- **Dramatische Gelegenheitsspiele**

[1]) Vgl. Kretzschmar, Jahrb. Peters 1905, S. 62; Schiedermair a. a. O. 51, 105, 108.

Digitized by Google

stück ziemlich primitiver Sorte, an dessen Aufführung der Herzog selbst und sein Hofstaat beteiligt waren.

Der Inhalt dieser Stücke[1]) geht in keiner Hinsicht über den Rahmen derartiger dramatischer Festspiele, wie sie ja auch noch Gluck und Mozart geschrieben haben, hinaus. Auch ihre musikalische Struktur schliefst sich, soweit wir sie aus den Textbüchern erkennen können, eng an den Stil der gleichzeitigen Stuttgarter Opern an. Das dekorative Element tritt sogar in diesen kleinen Opern noch weit stärker zu Tage. Tänze und Massenaufzüge spielen darin eine bedeutende Rolle, und, was vor Allem wichtig ist, Chöre und Ensemblesätze gröfseren Stiles fehlen in keinem einzigen mit Ausnahme des „*Endimione*". Offenbar drängte der Herzog, auf dessen Verherrlichung die Mehrzahl dieser Stücke hinauslief, Jommelli gerade hier noch weit nachdrücklicher auf die Verwendung des Chores, als bei den Opern.

Ob aufser den Tänzen, die wahrscheinlich, wie bei den grofsen Opern, nicht von Jommelli selbst, sondern von einem der Stuttgarter Ballettkomponisten herrührten, auch noch andere selbständige Instrumentalstücke in diesen Werken vorkamen, läfst sich nicht entscheiden, ist aber im Hinblick auf die Textbücher immerhin wahrscheinlich, man denke nur an den Zug der wandelnden Bäume im „*Giardino incantato*" und das Erscheinen des Proteus im „*Asilo d'amore*", das eine tonmalerische Schilderung der anschwellenden und sich teilenden Meereswogen voraussetzt.

Die Vorliebe des Stuttgarter Hofes für derartige prunkhafte Gelegenheitsfestspiele hielt noch lange an, nachdem Jommelli's Stern längst verblafst war. Aus späterer Zeit sind uns zwei solche Werke erhalten, nämlich „*Le feste della Tessaglia*" (1782), von Poli, Dieter, Gaufs und Zumsteeg zusammen komponiert (Text von Verazi), und die „*Minerva*" von Poli und Verazi,[2]) beides Stücke, deren Musik noch durchaus in Jommelli's Pfaden wandelt.

---

[1]) Inhaltsangaben aller dieser Stücke bei Sittard II 74 ff.

[2]) Vgl. meine Besprechung in Herzog Karl, Heft 7, S. 578 ff.

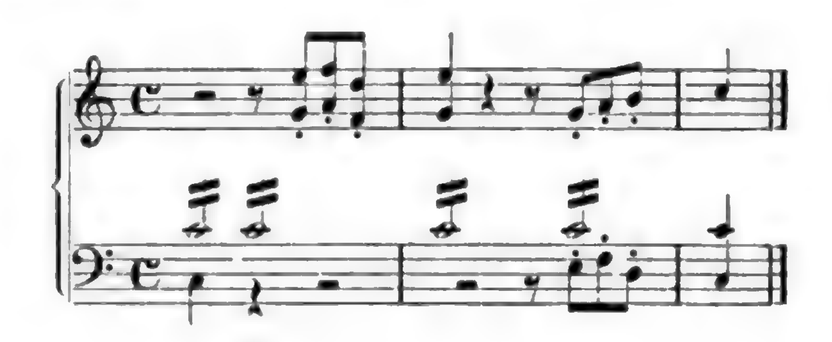
Nachtrag.

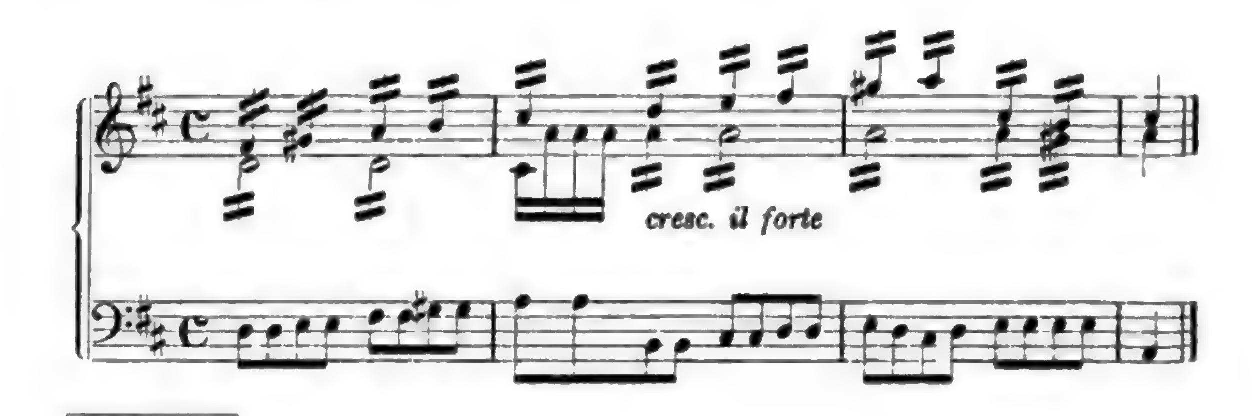
Während des Druckes dieser Arbeit machte mich Herr Charles Malherbe in Paris darauf aufmerksam, dafs sich im Archiv der dortigen Grofsen Oper eine autographe Partitur von Jommelli's *„Artemisia“* befinde. Herr Malherbe besafs die grofse Liebenswürdigkeit, mir das Werk zur Verfügung zu stellen und eine genauere Untersuchung ergab, dafs es sich um eine von der früheren Bearbeitung (vgl. S. 43) verschiedene Komposition des *„Eumene“*-Süjets handelt.[1]) Nun wissen wir, dafs eine Oper *„Eumene“* im Jahre 1747 von Jommelli in S. Carlo aufgeführt worden ist.[2]) Nach dem Charakter der Handschrift sowohl als nach dem ganzen Stil der Pariser Partitur scheint es mir so gut wie sicher, dafs sie für die Aufführung von 1747 angefertigt wurde; meine Angaben auf S. 46 sind demnach richtig zu stellen.

Die Partitur enthält weder Chöre, noch Ensembles, noch — mit Ausnahme einer Marcia alten Stiles — selbständige Orchestersätze, mufs also vor dem Jahre 1749 entstanden sein. Andererseits ist der Stil in den Arien sowohl als den Accompagnatoszenen so entwickelt, dafs es sich um keine Erstlingsoper handeln kann. Am meisten verwandt ist das Werk dem *„Cajo Mario“* von 1746. Schon in der Sinfonie entspricht das Seitenthema des ersten Allegro:

[1]) Über dem ersten Seccorezitativ findet sich von Jommelli's eigener Hand die Bemerkung: *„Eumene. Atto primo.“* Derartige Doppeltitel waren den Neapolitanern ganz geläufig, vgl. oben S. 55.

[2]) Florimo a. a. O. II 232.

dem analogen Thema der „*Cajo Mario*"-Sinfonie;[1]) auch in der grofsen Soloszene der Artemisia (II 10) taucht ein Motiv auf, das wir bereits aus dem „*Cajo Mario*" kennen:[2])

Da derartige Entlehnungen bei Jommelli nur in zeitlich einander nahe stehenden Opern vorkommen,[3]) so scheint es mir ganz zweifellos, dafs wir hier tatsächlich den „*Eumene*" vom Jahre 1747 vor uns haben.

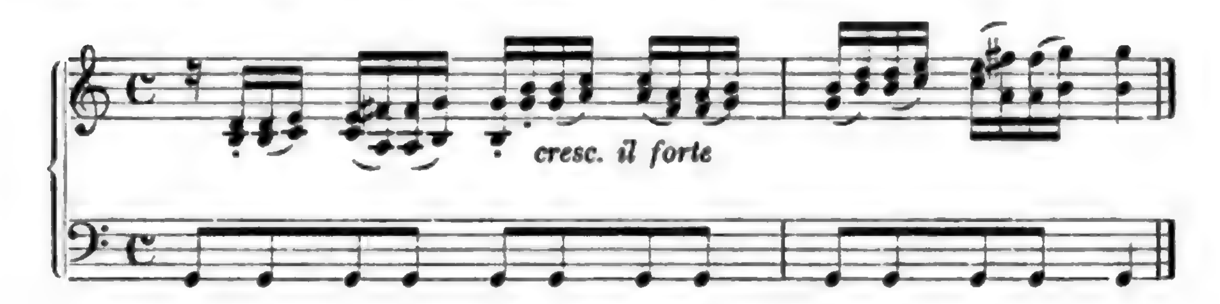
Trifft dies aber zu, so mufs meine S. 215 f. ausgesprochene Annahme, dafs die Wortvorschrift „crescendo il forte" erstmals im „*Artaserse*" von 1749 vorkomme, richtig gestellt werden. Denn das *Crescendo il forte* findet sich bereits in dieser Oper, wenn auch spärlich im Verhältnis zu der älteren Steigerung: *piano — poco f — forte.* Seine Verwendung entspricht durchaus der des „*Artaserse*". Da haben wir II 14 die Skalengänge mit Streichertremolo:[4])

---

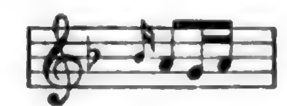
[1]) S. oben S. 201.

[2]) S. oben S. 191.

[3]) So in „*Astianatte*" und „*Merope*" vgl. S. 151; „*Artaserse*" und „*Achille*" vgl. S. 219.

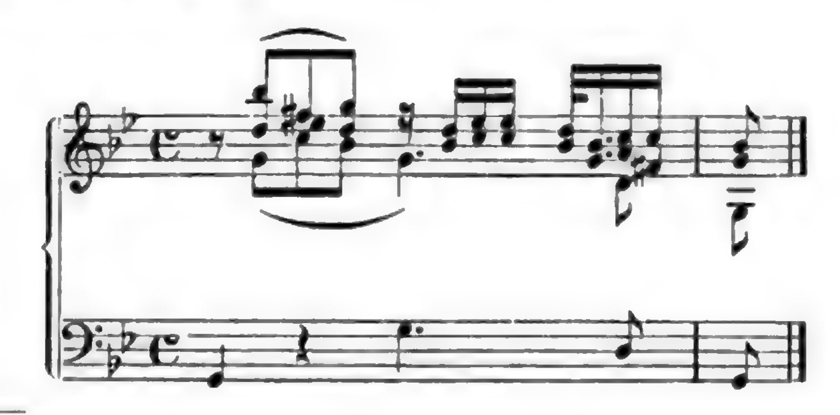
[4]) S. oben S. 216.

ferner das Hinauftragen eines Motivs[1]) in der an Seb. Bach gemahnenden Stelle im Accompagnato der Artemisia III 9:

Ähnlich verhält es sich mit der Arie des Antigene *„Deh tacete un sol momento“* (I 7), wo das Motiv:



in den 2. Violinen in die Höhe steigt; bemerkenswert ist dabei, dafs die Vorschrift „Crescendo il forte“ wohl bei den Streichern und Hörnern, aber niemals bei den Oboen sich findet.

Auch in der Behandlung des Stoffes vertritt diese Oper durchaus den Standpunkt des *„Cajo Mario“*. Vor Allem kam es Jommelli darauf an, die inneren Konflikte der beiden Hauptpersonen Eumene und Artemisia herauszuheben. Nur sie allein erhalten begleitete Rezitative, selbst ihrem Duett am Schlusse des 2. Aktes geht ein vom Orchester begleiteter Dialog voraus. Die gröfsten Wirkungen erreicht Jommelli, wie gewöhnlich, so auch hier in den Orchesterrezitativen, die das Schwanken zwischen zwei entgegengesetzten Stimmungen schildern. So in der grofsen Soloszene der Artemisia: *„E tu piangi, Artemisia?“* II 10, wo das klagende Motiv:



[1]) S. oben S. 213.

in den verschiedensten Schattierungen mit einem den Entschlufs zum Kampfe versinnbildlichenden, von *„Trombe lunghe“* begleiteten Motiv beständig abwechselt. Bemerkenswert ist ferner auch, dafs ein begleitetes Rezitativ mit Arie (des Eumene) den Schlufs des 1. Aktes bildet. An die ältere Manier gemahnt in diesen Szenen nur noch die verhältnismäfsig häufig vorkommende Verwendung der gehaltenen Streicherakkorde zur Wiedergabe nicht blofs feierlicher, sondern ganz allgemein ruhiger Empfindungen. Hier hat der spätere Jommelli weit mehr individualisiert.

Die *Arien* des *„Eumene“* bieten keinen Anlafs zu besonderen Bemerkungen. In den Gleichnisarien finden sich die üblichen tonmalerischen Züge (Schiffbruch, Seesturm, Nachtigallenschlag u. s. w., auch die langen Noten auf Worte wie *ombra, impallidir* u. s. w. fehlen nicht). Unter den Arien, denen kein Gleichnis zu Grunde liegt, treffen wir auf wahre Perlen edler Melodik, wie z. B. die Arie des Eumene: *„Care luci deh cessate“* II 9; auch das Duett *„Parto sì, ma del mio core“* wäre hier anzuführen. Hier sind die drängenden Imitationen der beiden Singstimmen auf die Worte: *„ah lascia in questo addio“*, sowie die Kanonik des Mittelsatzes anzuführen.

Der Schlufschor gleicht seinen Vorgängern an Kürze und Banalität; auch die Sinfonie will inhaltlich nicht viel besagen; nur im langsamen Satz sind die geteilten 1. Violinen, sowie die hübsche Stelle des Mittelteiles, wo die 2. Geigen und die Bratschen zusammen die Melodie nach Moll führen, besonderer Erwähnung wert.

Berichtigungen.

S. 117, im vorletzten Takt des untersten Systems ist das ♯ vor die vorletzte Bafsnote zu setzen.

S. 382 fehlt im 1. Takt die Bezeichnung *„Ob.“*

S. 400, Z. 5 v. u. lies „Gegensatz“.

Register.

A.

Abert, H. 26, 56, 272, 303, 310, 331.
Accademia filarmonica in Bologna 42.
Accompagnato bei Vinci 112, Feo 115, Leo 119f.; an den Aktschlüssen (Hasse) 121; Ombra-Szenen 121f.; dramatischer Charakter bei Hasse 122f.; im Ricimero 124f., im Astianatte 133, in den Opern von 1742—1749 154—157; Verhältnis zur Arie 157f.; 222ff., 248ff.; Metastasios Stellung 249; Accompagnati in Stuttgart 276ff., 284ff., 295ff., 307ff., 312ff., 319ff., 334, 336; motivisch mit der Arie verbunden 337, 388; 347, 363ff., 383ff., 385ff., 398ff.
— in der Buffooper 405, 408, 421, 428.
Agatha, del, Tänzerin 76.
Agresti, F. P. Sänger 91.
Aktanfänge 224f., 284.
Aktschlüsse mit Accompagnato bei Hasse 121, bei Jommelli 135, 203, 224, 248, 251, 278, 285, 306f.; mit Ensembles 327, 368, 389; der Buffoopern 405, 413f.
Albani, Kardinal Al. 39, Persönlichkeit und Stellung in Rom 48f., Beziehungen zu Wien 49; 54, empfiehlt Jommelli nach Stuttgart 58; 100.
Alberoni, Kardinal 40.
Albuzzi, O., Sänger 46.
Alessandri, Sängerin 50.
Alfieri, P., Biograph Jommellis 23; 32.
Algarotti, F. 16, 220, 272.
Amadori, Sänger 50.
Amicis, A. de, Sängerin 89, 92, 94.
Amorevoli, Sänger 50.
Andreozzi, G. 403.
Anello, Br., Sängerin 73.
Anfossi, P. 439, 443.
Anjolli, Tenorist 73.
Anrufungen der Götter 112, 123, 158, 198f., 251.
Aprile, R., Violinist 70.
— G., Sänger 73, 77, 81, 82, 83, 89, 91, 94, 104.
Aquino, O. d', Sänger 46.
Arien, seriöse, in der Opera buffa persifliert 428f., 434.
Arienform bei Vinci und Feo 113f., im Ricimero 125f.; 137f., 160ff., 230ff., 287ff., 297; freiere Bildungen 138, 176, 196, 314f., 320, 337, 338, 366; in der Ifigenia in Tauride 394; 398.
Arkadier in Rom 56.
Arteaga, St. 12, 303, 351, 404.
Aschieri, Cat., Sängerin 46.
Atella 29.
Auberlen, S. G. 16, 356, 402.
Augustinelli, Flötist 70.
Aversa, Zustände 29—31, 88.

Digitized by Google

B.

Babbi, Greg., Sänger 46, 75.
Bach, J. S. 16, 134, 408, 447.
— J. Christ. 362.
Bachmann, Hornist 70.
Badia, C. A. 52, 220.
Baglioni, L., Violinist 70.
Ballett, in Stuttgart 73, 76, 274, 302 ff., 328, 340 f.
Barbapiccola, El., Schülerin Jommellis 37.
Barbieri, G. 99.
Barlocci, Sänger 50.
Bart, Fagottist 70.
Batteux 354.
Bayreuther Oper, Einfluſs auf die Stuttgarter 60, 64.
Beloselski, Fürst von, über Jommelli 16; 42, 85, 103, 104, 353.
Bencini, F. 48.
Berera, Tenorist 73.
Bernasconi, A. 85.
Besozzi, A. u. C., Oboisten 70.
Bianchini, G. B., Konzertmeister 69.
Bigazzi, Violinist 70.
Bini, P., Konzertmeister 69.
Bläser, Behandlung bei Jommelli 144 f., 160, 185 f., 244 ff., 268 ff., 301 f., 321, 441.
Boccabianca, G., Sängerin 38.
Böcklin von Böcklinsau über Jommelli 14, 107.
Böhm, J. B., Konzertmeister 69.
Bologna, Aufenthalt Jommelli's daselbst 40 ff., Accademia filarmonica 42.
Bonafini, C., Sängerin 73, 85.
Bonsold, Cellist 70.
Bossert, G. 59.
Boſsler, Mus. Realzeitung und Correspondenz 13, Elementarbuch 13.
Botthoff, J. H., Cellist 70 f.
Bozzi, Fr., Sänger 73, 74, 75, 76, 77.
Bratschen, selbständig geführt 144, 185, 200, 205, 242 f., 323, 336.
Bravi orbi 42.
Brescianello, G. A., Hofkapellmeister in Stuttgart 61, 65, 66.
Bretzner, C. F. 437 f.
Broschi, Ricc. 61.
Brosses, Ch. de, über Jommelli 19 f., über die Musikzustände Venedigs 43 f., über Vinci 111, Leo 116, 119, 122, über den Ricimero 125, 129, über das Orchesterspiel in Rom 147; 160, 172, 187, 204.
Bucella, D., Sänger 45.
Buffoelemente in der opera seria 286, 308 f.
Buffonisten in Paris 55, 414.
Buonani, M., Sängerin 72, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 99.
Burney, Ch., über Jommelli 8, 10, 29, 44, über Venedig 45, 58, in Neapel 91, 101, 103, 104, über J.'s Äuſseres 107; 250, 382, 402.

C.

Caecilien-Akademie, römische 40, Aufnahme J.'s 48 f.
Cafaro 106.
Caffarello, Sänger 50.
Calascione 70.
Calsabigi 52, 303.
Cannabich, Chr., Schüler Jommelli's 84.
Caraffa, Nuntius 30.
Carattoli, F., Sänger 46.
Carcani, G. 44.
Cassetti, S., Tenorist 73, 83.
Castelli, Cat., Sängerin 37.
Cavatinen 267, 388.
Cembali, mehrere in Jommelli's Orchester 302.
Cesari-Seemann, A., Sängerin 73, 81, 82, 83.
Chaconne 328, 377 f.
Charakteristik, musikalische, im Artaserse 209, 212, Regolo 250; 284,

290, 308, 339, 355; in den Chorsätzen 301 f., 342; in Jommelli's letzten Opern 359 f., 385 ff., 398 ff.
Chor, vereinzelte Versuche in der 1. Merope 148 ff.; die Wiener Oper 220 f.; in Jommelli's 1. Achille 221; endgiltige Wiedereinführung in Stuttgart 274, 279, 284 ff., 290, 301 f., 328 ff., 340 ff., 358, 373, 375 ff., 400, 402.
Chromatik in den Arienmittelsätzen bei Jommelli 126, 137 f., 160, 177, 210, 261 f., 297, 315, 365, 388, 391, 398.
Choron-Fayolle, Lexikon 22.
Christmann, Pfarrer 101.
Ciaccheri, Fr., Sänger 73, 78.
Ciceri, Ign., Oboist 70.
Ciocci, Fr., Sängerin 46.
Clarinetti, hohe Solotrompeten 201.
Clarini 245.
Cola, D. u. G. 70.
Colizzi, A., Sängerin 46.
Colombazzi, V., Oboist 70.
Conti, Ang., Sängerin 46.
—, A., Contrabassist 70.
Cori am Schlusse der Opern 115, 148, 181 f., 221 f., 260 f., 287.
Corrado, G., Sänger 37.
Cortoni, A., Tenorist 73, 77, 80, 81, 82, 89, 91, 92.
Cosimi, G., Tenorist 73.
Costa, R., Sängerin 38.
Cramer, J. B. 17, 279.
Crescendo il forte 119, 128, 145 ff., 192, 207 f., 213, 269 f., 283, 309, 316, 321, 327, 339, 343, 446 f.
Cuzzoni, Fr. 62.

D.

Daser, Ludw. 59.
Dauvigny, L., Ballettmeister 74, 82, 83.
Deklamation, dramatische, bei Jommelli 139, 210, 212, 223 f., 236, 267, 307, 314, 321, 344.
Delaborde, J. B. 18, 355, 357.
Delalande 405, 415.
Deller, Fl. 69, 73, 78, 82, 279, Orfeo 303 f., 305, 355, 403.
Dent, E. J. 32, 112, 116, 404, 405.
Destouches 280.
Detailmalerei bei Jommelli 299 f., 310, 340, 390.
Dieter, Chr. L. 143, 279, 355, 403, 444.
Diminuendo 146, 283.
Doppeltitel von Opern 55, 445.
Dunz, Violinist 70.
Dur und Moll, ihr Gegensatz zu bestimmten Wirkungen ausgenützt 171, 196, 264, 287, 299, 310, 321, 337.
Durante, Fr. 32 f., 47.
Durazzo, Graf 52, 64.
Durchführungen, in den Jommellischen Sinfonien 152, 189, 228, 282; Einwirkung auf die Arienform 394.
Dynamik bei Leo 118 f., Jommelli 145. 164, 187, 215 ff., 269 f., 349, 361.

E.

Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg 60.
Echo-Effekt 145, 187, 200, 269, 311.
Eichborn, H. 186, 201, 245.
Eitner, R. 2.
Elisi, Fil., Sänger 46.
Emiliani, A., Violinist 70.
Empfindsamkeit der neapolitanischen Oper eigentümlich 169, 245, 334, 335, 398.
England, J.'s Kunst daselbst 57.
Englischhorn 244 f., 246.
Enharmonik bei Jommelli 160 ff., 262, 297.
Ensemblesätze bei Vinci und Feo 115, im 1. Achille 221, 222, definitive

Digitized

Wiedereinführung 247, 254 ff.; in den Stuttgarter Opern 274, 280, 287, 301, 313 ff., 326 ff., 338 ff., 390, 400, 402; komische 413 f., 422 ff., 429, 434 f., 441 ff.
Enslin, Flötist 70.
— J. B., Bassist 73.
Entführungsmotiv 435 f.
Entlehnungen aus früheren Opern 151, 219, 444 f.
Erotik, Darstellung bei Jommelli 170 ff., 245.
Ettore, G., Sänger 75.
Eximeno, Ant. 13, Briefwechsel mit Jommelli 93, 103.

F.

Fago, N. 34.
Fagotte 129, 205, 246, 252, 269.
Farsen 404, 405, 426, 435.
Feo, Fr. 32, Lehrer Jommellis 35; Charakteristik seiner Opern 113 f., 120, 128, 146; Buffowerke 405.
Ferdinand IV. von Neapel 89, 93, 401.
Ferrandini, M., Sängerin 46.
Festcantaten in Stuttgart 74, 75, 400 f., 443 f.
Fétis 23, 34, 38, 42 f., 49, 74.
Finale, komisches 327, 405, bei Jommelli 421 ff., 429, 434 f., 441 f.
Finck, Heinr. 59.
Finocchietti, Graf 47.
Fischer, Bratschist 70.
Flöten 167, 185, 186, 198, 233, 245 f., 268 f., 289, 322, 412, 425, 428, 441.
Florimo, F. 24, 32, 36, 46, 47, 54, 55, 58, 106, 107, 108, 341, 399, 435.
Forkel, N. 17.
Franzosen in der Opera buffa persifliert 405.
Friederike, Herzogin von Württemberg 57, 62.
Friedländer, M. 12.
Fürstenau, M. 186.
Fux, J. J. 52, 220.

G.

Galeazzi, T., Sänger 89, 91, 92.
Galleotti, M., Sängerin 50.
Galuppi, B. 45, 106.
Gandini, Ter., Sängerin 38.
Garzia, Ant. 12, 101, 359 f., 385.
Gauss 403, 444.
Gazzaniga, G. 94.
Gebetsscenen 341.
Geminiani 147.
Gennaro, Cat. di, Sängerin 37, 38.
—, M., Sängerin 46.
—, N., Sänger 46.
Gerber, E. L., über Jommelli 17 f., 29, 32, 58, 101, 106.
Gesamtkunstwerk 68, 303, 346.
Gheltof, Urb. de 44.
Ghirardi, L., Sänger 43.
Giannini, G., Contrabassist 70.
Giura, Ang., Violinist 70.
Glanz, Violinist 69.
Gleichnisarien 114, 119, 128, 163, 165 ff., 199, 211, 234, 239, 266, 281, 393, 398, 448.
Gluck, Chr. W. 29, 52, 99, 102, persönliches Verhältnis zu J. 106, 113; 124, 145, 220, 260, 285, 293, 301, 303, 305, 312, 341, 345, 350, 354, 358, 360, 401, 444.
Goldschmidt, H. 116.
Gotti, A., Sänger 73.
Grafeneck, Schloſstheater 69.
Grafenecker Sinfonie 400.
Graun, K. H. 64, 65, 105 f., 135, 146, 203, 204.

Digitized by Google

Gravina, Violinist 70.
Greiner, J. M., Violinist 70.
Guadagni, G., Sänger 73, 78.
Guerrieri, Fr., Sänger 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82.
Guglielmi, P. 439, 443.

H.

Händel, G. F. 107, 119, 146.
Hager, Chr. von, Sänger 64, 65, 73, 74, 75, 76.
Haindel, Violinist 70.
Hampel, A. 186.
Hardt, Kapellmeister in Stuttgart 65, 66.
Hasse, J. A., 1730 in Neapel populär 32, 36, protegiert Jommelli 43; sein „Ciro“ in Stuttgart 64; von Jommelli als sein Meister gerühmt 105; seine „Cleofide“ 121 f., „Clemenza di Tito“ 123, „Solimano“ 126, 309, 343, „Artaserse“ 203 ff.; Opernsinfonien 130, 151, 190, 229, 245; Vorbild Jommelli's 132, 135, 139, 160, 168, 175, 187, 209, 350, 401; Wahl der Tonarten 178 f.; Dynamik 145 f.; Chorszenen 150, 343; Verhältnis zwischen Singstimmen und Orchester 137, 177, 351 f., 354; Farsen 404, 406.
Heinrich Benedikt, Herzog von York 38 f., 48.
Heinse, J. W., Urteile über Jommelli 20—22, 85, 88, 99, 102, über L'Olimpiade 294 ff., Didone 306 ff., Demofoonte 313 ff., Vologeso 320 ff., Fetonte 332 ff., Armida 364 ff., Ifigenia in Tauride 385 ff., 402.
Hensler 337.
Herdtlin, Bratschist 70.
— D., Sängerin 72.
Hetsch, Chr., Oboist 70.
— Heinr., Violinist 70.
Hiller, J. A., über Jommelli 17, 29, 84, 245, 271, 352.
Himmelreich, Bratschist 70.
Hörner, Vierzahl 245, con sordini 186, 423.
Holzbauer, J. 57, 58, 61, 62, 64 f., 84.
— R., Sängerin 65.
Holzer, E. 10, 14, 25.
Hüllmandel, M., Sängerin 73.
Hutti, J. A., Violinist 70.

I.

Imer, M., Sängerin 72, 76.
Imitatorischer Satz in den Duetten 180, den Arienmittelsätzen 209, den Schlufschören 222, den beiden Geigen 243, 344, den Accompagnati 250, den Ensembles 254 ff., 339.
Instrumentation, verbindet einzelne Szenenteile 315, 321; 361.
Iriarte, Tomm. 12, 29, 90, 92.
Italienische und französische Oper, ihr Gegensatz in den Buffoopern 427 429.

J.

Jahn jun. und sen., Stuttgarter Kapellmitglieder 70.
Jommelli, Niccolo. Leben. Geburtsort 29 f., Eltern 31, Unterricht bei Muzzillo 31, Übersiedlung nach Neapel 31, Frage nach den Konservatorien 32 f., Schüler Durantes im Cons. dei Poveri di Giesù 33, Übersiedlung ins Cons. della Pietà de' Turchini 33, seine Lehrer daselbst 34, Feo und Leo 35, Gesanglehrer und erste Cantate 37, „Errore amoroso“ in Neapel 37, An-

stellung beim Marchese del Vasto Avalos 37, „Odoardo“ in Neapel 37f., erster Aufenthalt in Rom, „Ricimero“, Schützling des Kardinals York 38f., römische Bildung 39, „Astianatte“, Auftrag für Bologna, „Ezio“, bei P. Martini 40f., in der Acc. filarmonica 42, „Eumene“ in Bologna, Scrittura für Venedig, „Merope“ daselbst, Direktor des Cons. degli Incurabili 43f., Kirchenmusik 45, „Semiramide“, „Tito Manlio“ (Turin), „Ciro“ (Bologna) 45, „Sofonisba“ (Venedig), „Didone“ und „Cajo Mario“ (Rom), „Eumene“ (Neapel), „L' amore in maschera“ (Neapel) 46, „Semiramide riconosciuta“ (Turin), „Demofoonte“ (Padua), Schiedsrichteramt J.'s, Rückkehr nach Rom, „Artaserse“ 47, „Don Trastullo“ 48, Beziehungen zu Kard. Al. Albani, Coadjutor an St. Peter, Mitglied der Cäcilienakademie 48, Kapellmeister an St. Peter (1749) und Scrittura für Wien 49, „Achille“, „Didone“, „Ezio“, „Catone“, „Merope“, „Euridice“, „Andromeda“ für Wien 50, Verkehr am Hofe und mit Metastasio 51f., die Reformfreunde 51, Rückkehr nach Rom, spanische Pläne 53, „L' Uccellatrice“ in Venedig, andere Opern für Spoleto, Bologna, Rom und Turin 53, Kirchenmusik für Rom 53, Werke zweifelhafter Datierung 55, „Paratajo“ in Paris 55, Aufnahme in die Arcadia und legendäre Rivalität mit Terradellas 56f., verschiedene Anträge (1753), Herzog Karl in Rom 57, Vermittlung Albanis und Entscheidung für Stuttgart 58, Opern in Stuttgart vor 1753 64, 1. „Fetonte“, „Clemenza di Tito“ 65, Anstellung 65, Wirkungskreis 66f., Gesamtkunstwerk 68, Orchester 69ff., Gesangskräfte 72f., Verbindung mit Noverre 73f., Stuttgarter Librettisten 74, „Pelope“ 74, „Enea“ 75, „Giardino incantato“ 75, Opern für Italien 75, „Asilo d' amore“ und „Nitteti“ 76, „Endimione“ und „Olimpiade“ 77, „Isola disabitata“, „Didone“ und „Trionfo d' amore“ 78, Verhalten gegenüber den Mozarts 79, „Demofoonte“, „Rè pastore“, „Imeneo in Atene“ und „La Critica“ 80, komische Opern und „Vologeso“ 81, italienische Reise 81, letzte Werke für Stuttgart 82f., Beziehungen zu Wien und Mannheim 83f., Konflikt mit dem Herzog und Entlassung 85—88, Rückkehr nach Italien 88f., Verhandlungen mit Lissabon 89, „Armida“ 89, 2. Begegnung mit den Mozarts 91, Fiasko von „Demofoonte“ und „Ifigenia in Tauride“ 92, „Achille in Sciro“ für Rom 92, letzte Werke 93f., Tod 94.

Jommelli, Persönlichkeit 98ff., Selbstkritik 98, Schwerfälligkeit und Epikureertum 99, Allgemeinbildung 100, dichterisches Talent 101, als Dirigent 102, theoretische Bildung 103, Urteile über die Zeitgenossen 104ff., Äußeres 107f.

— Werke. Ricimero 124—132, Astianatte 132ff., 136, Eumene und 1. Merope 136ff., Tito Manlio 154ff., 1. Demofoonte 155ff., Semiramide 158ff., Ciro 158ff., 1. Didone 159ff., Semiramide riconosciuta 160ff., Cajo Mario 190—202, Artaserse 202—219, 1. Achille in Sciro 221ff., 2. Merope 222ff., 2. Ezio, 2. Didone und Catone in Utica 224ff., Ifigenia in Aulide 248ff., Talestri 248ff., Attilio Regolo 248—251, Bajazette und Lucio Vero 251ff., Ipermestra und Antigono 254ff., 1. Fetonte 275, Pelope 276ff., Enea nel Lazio 283ff., Artaserse 289f., Nitteti 291f., Alessandro nell' Indie 292, L'Olimpiade 292ff., 3. Didone 306ff., 2. Demofoonte 311ff.; Vologeso 318ff., 2. Fetonte 331ff., Creso und Temistocle 347ff., Armida 360ff., 2. Achille in Sciro 382ff., Ifigenia in Tauride 385ff., Trionfo di Clelia 398ff., Cerere placata 400f. — Buffowerke: Don Trastullo 406ff., Paratajo 414ff., La Critica 426ff., Matrimonio per concorso 430f., Cacciator deluso (Semiramide in bernesco)

Digitized by Google

431 ff., Schiava liberata 435 ff., Gelegenheitskantaten 443 f., Eumene von 1747 (Artemisia) 445 ff.
Jozzi, G., Sänger 64, 65, 73, 74, 75.
Junker, C. L., über Jommelli 14 f.; 84, 101, 102, 215, 354, 356.

K.

Kanonische Bildungen in den Duetten 180, 307, 338, 347, 349, den Schlufs-Cori 182, 287, zwischen Singstimme und Orchester 183 f., 242, 261, 297, in den Arienmittelsätzen 233, 242, 261, den Ensembles 254 ff., 301.
Karl III. von Spanien 401.
Karl Alexander, Herzog von Württemberg 61.
Karl Eugen, Herzog von Württemberg, engagiert Jommelli 52 f.; künstlerische Tendenzen im Allgemeinen 61 f.; französische Eindrücke bei der Pariser Reise 63 f.; persönliches Verhältnis zu Jommelli 67 f.; Kontrolle der Opernaufführungen 69; Höhepunkt der Theaterleidenschaft 75; Konflikt mit dem Lande 79; Umschwung im Opernleben 82; Beziehungen zu Mannheim 84; Konflikt mit Jommelli 85 ff., Vorliebe für Jommelli'sche Sinfonien 229, 330; Einwirkung auf Jommelli im Sinne der Opernreformfreunde 271 f.; energische Initiative 274 f., 347, 349; begünstigt Noverre's Tendenzen 303; über den „Vologeso“ 320; Einwirkung auf die Buffoopern 431, 435.
Keiser, R. 60, 122.
Keller, G. H.'s Söhne 99.
Kerner, Justinus 86, 108.
Kleefeld, W. 122.
Koloratur bei Jommelli 137, 233 f., 263 f., 268, 287, 301, 335, 390, 392, 398, 413.
Kommerell, A. F., Oboist 70.
Konzertierendes Spiel in der Oper 115, 193, 194, 245 f., 269, 280, 302, 321.
Kraufs, R. 26, 64, 65, 66 f., 69, 80, 85, 402.
Kretzschmar, H. 43, 52, 60, 90, 106, 111, 120, 122, 153, 220, 316, 341, 401, 404, 405, 443.
Kurz, A., Violinist 70.
Kusser, J. S. 60.

L.

Lamento-Szenen 123, 155, 159, 223, 278, 300, 368 f.
Landini, G., Sängerin 75.
Landshoff, L. 25.
Laute, im Stuttgarter Orchester 70; im neap. Opernorchester 129.
Lavater 108.
Leblond 145.
Lechner, Leonh. 59.
Legato und staccato, Notierung bei Jommelli 355.
Leipziger Allg. Musikal. Zeitung, ihre Anekdote über J. und Terradellas 56.
Leitmotiv 316, 344.
Leo, Giac. 33 f.
— L. 32, Lehrer Jommelli's 35 f.; Beziehungen zu Turin 45; 47, 105, Charakteristik seiner Opern 116—120; 125, 126, 131; Dynamik 146, 148, 163, 185, 209, 401; Buffowerke 404 f., 406.
Licenza 435.
Lipowsky 186.
Lissabon, gescheiterte Berufung Jommelli's 57, Pension 89, 93.
Liverti, Violinist 70.
Logroscino, N. 422.
Lolli, A., Violinist 69.
— G., Violinist 70.
Lorio, A., Sängerin 73, 77.
Losi, Nic., Sänger 38.
Ludwigsburg, Theater 69, 78, 79, Residenz 79, neues Operntheater 80.

M.

Maccherini, M. J., Sängerin 73.
Märsche 187 f., 225 f., 292, 318, 342.
Majo, F. 99, 341 ff., 385, 394.
Malherbe, Ch. 445.
Malter, E., Hofmusikus 70.
—, L., Hofmusikus 70.
Mancando il forte 283, bei Jommelli 429.
Mancini, F. 34.
Manfredi, Violinist 70.
Mannheim, Beziehungen zu Jommelli 55, 57, 72, 84 f.; 341.
Mannheimer Sinfoniker, Orchestercrescendo 147 f., 215 f.; Einflufs auf Jommelli 282 f., 355, 362.
Manzuoli, G., Sänger 75.
Marcello, B. 427 f.
Marchetti, A., Sängerin 89, 91, 92.
Marpurg, F. W. 70, 72.
Martinelli, G. 74, 81, 83, 426, 435, 437.
Martinez, P., Violinist 70.
Martini, G. B., Lehrer Jommelli's 40 f., 49, 100, 183.
Martuscelli, D. 8, 101, 108.
Marx, A. B. 300.
Masi-Giura, M., Sängerin 72, 76, 77, 78, 80, 81, Entlassung 82.
Masi-Menesini, Sängerin, 81.
Masucci, Sänger 50.
Mattei, Sav., Biograph Jommelli's 6 f., 29, 32, 34, 36, 40, 47, 50, 53, 55, 67, 89, 90, 92, 93, 94, 100, 103, 105, 107, 248; 359, 403.
—, Col., Sängerin 50.
Mayer-Reinach 135.
Mayr, S. 341, 342, 404, 426.
Mazzanti, F., Sänger 73, 76, 77.
Mehrstimmigkeit in der Oper 120, 271, 301.
Melodik im Ricimero 127, den folgenden Opern 137 f., 139, 168 f., 233, 262, 297, 313, 334, 338, 347, 361, 384, 421.
Melodram 223, 279, 345, 403.
Mendel, H. 25.
Mennicke, C. 32, 43, 130, 146 f., 152, 201, 245.
Mergher, M., Sängerin 75.
Meroni, P., Violinist 70.
Messieri, G., Bassist 73, 81.
Metastasio, P., Briefe 19, über Jommelli's Wiener Erfolge 50, Verkehr mit Jommelli in Wien 51, in Stuttgart 83, Urteile über Jommellis Persönlichkeit 99 f., sein Äufseres 107, über Jommellis Opern 225, 352 f., Text des Attilio Regolo 248 ff.
Meyer, F. J. L. 19.
Midlars, Hornist 70.
Mingotti 431.
Mittelsätze der Arien bei Feo 113 f., Harmonik bei Leo 117 f., im Ricimero 126, den folgenden Opern 137 f., 160 f., nur vom Streichorchester begleitet 186, 233, 262, 205, 208, 230 ff., 281, 289; 317, 320, 322, 325, 394.
Monteverdi, Cl. 112, 123.
Monti, M., Sänger 46.
Morghen 108.
Moritz, K. Ph. 19.
Mortallegri, Staatssekretär 47.
Mozart, L. in Ludwigsburg 79, Neapel 91, über „Demofoonte“ und „Armida“ 92.
—, W. A. Briefe 9, in Ludwigsburg 79, Urteil über Jommelli in Neapel 91, 101; 104, Vorliebe für die Tonart g-moll 179; 194, 213, 279, 281, 313, 355, 360, 402, 421, 426; Entführung 437; 439, 444.
Mucci, Fr. Sängerin 46.
Müller, H. 20.
Muzzillo, Kanonikus, Lehrer Jommelli's 31.

N.

Nachtigallenschlag 234, 239.
Nardi, Violinist 70.
Nardini, P. Violinist 69.
Naturschilderung bei Jommelli 354, 370 f., 392, 440.
Neapel, musik. Zustände um 1730 32; Konservatorien 32 ff.
Neapolitanische Oper, abfällige Urteile über sie 97 f.
Negri, Ant., Sängerin 43.
Neuneapolitaner 9, 90, Jommelli über sie 93; 355, 357, 360.
Neusinger, Cajet., Sänger 64, 65, 73, 74, 76, 80.
Nissle, Joh., Hornist 70.
Norddeutsche Urteile über Jommelli 16 ff.
Nordischer Krieg 30.
Noris, M., 38, 124.
Noverre, J. G., in Stuttgart 73, 77, 78, 80, 81, Entlassung 82, dramatische Tendenzen 303 f., Ballette zu Jommelli's Olimpiade 304 f.; 431.

O.

Oboen, Soli 145, 176, 183, 185, 233, 245, 254, 262, 268, 281, 289, 299, 316, 318, 378, 412.
Öttingen-Wallerstein, Graf 83.
Olivier, Violinist 70.
Ombraszenen 121 f., 135, 136 ff., 155 f., 172, 186, 203, 252, 321, 386, 389.
Oper, französische, Einwirkung auf die neapolitanische 148, 150, 272, 274, 279, 285, 291, 328 f., 340 f., 347, 350 f., 358, 371, 378, 402.
Opera buffa, in Stuttgart 73, in Ludwigsburg 80 f.; 326, 346; Stellung Jommelli's 403 ff.; textliche Entwicklung 405, Überführung ins bürgerliche Rührstück durch Piccinni 415, Jommelli's Stellung 442 f.
— seria, Degeneration nach Scarlatti's Tod 111 f., neuer Aufschwung unter Hasse 120 ff., Fortsetzung dieser Bestrebungen durch Jommelli 136, 158, Unterschied von Gluck 293.
Opernsinfonie bei Feo 115, bei Jommelli 129, 150 ff., 188 ff., 201 f., 219 f., 227 ff., Zusammenhang mit dem Drama 229 f., 311, 341 f., 381 f., 394 ff.; 270 ff., 281 f., 289, 302, 318, 330 f., 349, 380 ff., 384 f., 400, 424 f., 446.
Operntruppen, italienische 431.
Orchester, Behandlung bei Feo 114 f., bei Jommelli 128 f., Gegensatz zu Hasse 137; 143, strengerer Orchestersatz 183 f.; im Cajo Mario 199 f., in den Wiener Opern 242 ff., den italienischen bis 1753 268 ff., 302, den Buffoopern 414, 425 f., parodistische Behandlung 433; 441.
Orchestermusik, deutsche, Einfluſs auf Jommelli 282, 289.
Orchestersätze, selbständige in der Oper 222, 225 ff., 247, 275, 292, 400, 402.
Orchesterschilderungen, programmatische, in den Stuttgarter Opern 279, 284 f., in den späteren Werken 370, 377, 393, 399.
Ottavini 419, 434.
Ouvertüre, französische 131, 289.
Ovid 332 f.

P.

Pacchierotti, G., Sänger 92.
Paganelli, G., Sänger 64, 65, 73, 74, 75, 76, 77, 86.
Paisiello, G. 106, 295.
Pallavicino, C. 124.
Palomba, Ant., Librettist 37, 46.

Digitized by Google

Panzacchi, D., Sänger 50.
Parigi, M., Sängerin 46.
Parodie der opera seria durch die opera buffa 404, 407, der äufseren Theaterverhältnisse 426 f., 431 ff.
Pascali, G. E., Librettist 54.
Pasi, V., Sängerin 38.
Passavanti, C., Contrabassist 70.
Perez, D. 57, 89, 107.
Pergolesi 99, von J. geschätzt 106; 116, 124; Buffowerke 405, 406, 426.
Perotti, G. A. 22, 100, 357.
Peruzzi, L., Sängerin 64, 72.
Petetti, N., Sänger 46.
Piccinni, N., über Jommelli 8 f., 33, 36, 42, 49; von J. geschätzt 106 f.; 118, 120, 295, 401; als Buffokomponist 415, 422, 429, 434 f., 439, 441.
Pieri, El., Sängerin 37.
Pierri, P., Violinist 70.
Pilaja, C., Sänger 75.
Pinacci, G. B., Sänger 45.
Pini, A., Tenorist 73, 78.
Piovano, F. 32.
Pirker, F., Konzertmeister 69.
— L., Sängerin 72, 74, 75, 76.
— Mar., Sängerin 64, 65, 72, 74, Entlassung 75.
Plà, Gebrüder, Oboisten 70.
Planelli 303 f., 311.
Planti, Cellist 70.
Pölnitz, Baron v. 79.
Pohl, C. F. 3, 50.
Poli, Ag., Cellist 70, 444.
— P., Violinist 70.
Porpora, N. 32, 105, 116.
Potenza, Violinist 70.
— P., Sänger 73, 80, 81.
Pozzi, M., Sängerin 38.
Prati, A., Tenorist 73, 80.
Prod'homme, J. G. 414.
Prologe zu den Jommelli'schen Opern 291, 292.
Prota, Gius. 34.
— Ign. 34.
Provenzale, Fr. 116.
Pulli 150.

Q.

Quantz, J. J. 103, 311.
Quinault 332.

R.

Raaff, A. 50.
Radauer, Cellist 70.
Raimondi, Sängerin 50.
Rameau, J. P. 63, 279, 280, 301, 343.
Ranke, L. v. 39, 54.
Regeneration der neapolitanischen Oper durch Jommelli 293, 306, 345, 350, 356.
Reginella, N. La, Sänger 46.
Reichardt, J. F. 17, 42, 353.
Reinert, Hornist 70.
Reisebeschreibungen als Quelle 19.
Reuter, G. 245.
Rhythmik 139, 175.
Ricci C. 24, 46.
Richter, Jean Paul 51.
Riemann, H. 43, 215, 283, 335.
Righetti, L., Tenorist 73.
Rinaldo di Capua 319.
Rinforzando 119, 146 f., 215.
Roccaforte, Librettist 46.
Rochlitz, Fr. 40.
Rösler, J. Contrabassist 70.
Rogatis, S. de, Librettist 89, 358, 360.
Rom, geistiges Leben zu Jommellis Zeit 38 ff.
Romaniello, G., Sänger 37.
Rossi, J., Violinist 70.
—, A., Bassist 73, 81.
Rousseau, J. J. 18.
Rubinello, G. M., Sänger 73, 81, 82, 83.
Rudolph, J. J. (Rodolphe) 70, 73, 77, 78, 82.
Rundgesang 221, 280 f., 291.

Digitized by Google

S.

Sabatini, N. 94.
Sacchini, A. 81, von J. geschätzt 106.
Sänger, J., Cembalist 66, 70.
Saint-Non, Abbé de 8, 19, 47, 163.
Salaman, G. 45.
Salvini, Librettist 40, 133.
Sammartini, G. B. 55.
Santarelli 40.
Santi, P., Kontraaltist 73, 89, 91, 92.
Sarcone, M., Librettist 93, 400.
Sauerbier, Maler 107.
Sauveterre, F., Ballettmeister 76, 77.
Scarlatti, Al. 32, 105, 111, 112, 115, 116, 127, 129, 163, 180, 227, 254, 266, 286, 316, 338, 348, 364, 390.
Schaul, J. B. 15.
Scheibe, J. A. 189, 311.
Scheiff, Hofzimmermeister in Mannheim 84.
Schenck, Baudirektor in Mannheim 84.
Scherillo, M. 405.
Schiassi, L., Violinist 70.
Schiedermair, L. 337, 341, 404, 443.
Schiemer, Fr., Violinist 70.
Schikaneder 337.
Schlufsszenen ganzer Opern, frei gehalten 159, 248, 251, 343, 347, 370 ff., 392.
Schmittbauer, J. A. 15.
Schneider 80.
Schubart, D. F. über Jommelli 10 f.; 67, 68, 69, 73, 85, 102, 103, 105, 143, 146, 215, 274, 305, 311, 332, 354, 356, 402.
Schumann, R. 51.
Schwarz, Fagottist 70.
Scotti, Kontrabassist 70.
Seccorezitative bei Jommelli 153 ff., allmählich zurückgedrängt 251, 291, 312, 350, 377, 413.
Seemann, J. Fr., Cembalist 70.
Seitenthema, kontrastierendes, in den Jommelli'schen Sinfonien 151, 188, 201, 228, 270, 282, 289, 381.
Serafini 250.
Sidotti, G., Sänger 65.
Sigismondi, G. 1, 6, 92.
Silvani, Librettist 45.
Singspiel, deutsches 281, 403.
Sittard, J. 25, 59, 60, 65, 74 ff., 78, 80, 87, 202, 215, 290, 430, 432.
Solitüde, Schlofs und Theater 69.
Sovuter, R., Sängerin 43.
Spanien, Beziehungen Jommelli's 53 f.
Speciali, G., Sänger 89.
Spitta, Ph., 318 f.
Sprünge in der Melodieführung 211, 233, 286, 316, 327.
Spurni, F., Hornist 70.
—, Frau, Lautenistin 70.
Stamitz, Joh., Verhandlungen mit Stuttgart 61, 62, 84; 396.
Stampiglia 80.
Starzer, J., 328.
Steinhardt, W. Fr., Flötist 70.
Stenz, Violinist 70.
Stierlin, Joh., Hoforganist 61, 70.
—, Ph. D., Violinist 69.
Strafsenverkäufer in Neapel 419.
Stuttgart, Musikzustände 59 ff., deutsche Oper 60 f., italienische Oper 61, unter Karl Eugen 61 ff., Festlichkeiten 68 f., Orchester unter Jommelli 69 ff., Militärmusik 70 f., Opernpersonal 72 f., opera buffa und Ballett 73 f., Opera- und Komödienballett 76. Erweiterung des Opernhauses 76, Konflikt mit dem Herzog 80.
Süddeutsche Urteile über Jommelli 13 ff.
Synkopenbildungen 205, 245, 295, 301, 316, 335, 340, 368, 379.
Szenen, durchkomponierte, 158, 159, 223, 224, 251, 266, 278 ff., 284 ff., 315 ff., 340, 343, 346 f., 366 ff.

T.

Tagliazucchi 74, 78, 79.
Tani, Ant., Sänger 38.
Tanzpantomimen, dramatische 302 ff., ideelle Verbindung mit den Opern 304 f.
Taube, J. F., Flötist 70.
Tearelli, G., Sänger 37.
Tedeschi, G., Sänger 46.
Tempo rubato 267.
Tempowechsel innerhalb der Arien 175 f., 209 f.
Tenducci, F., Sänger 75.
Terradellas, D., Rivalität mit Jommelli 56 f., 102.
Tesi, Vitt. 45, 50.
Textänderungen Jommelli's 202 ff., 249 f., 274, 289 f., 292, 301, 306, 312, 383.
Textbehandlung Jommelli's 175, 177, 231, 236 ff., 252 f., 288 f., 299, 320, 384.
Themenbildung in Jommelli's letzten Opern 361 f.
Therbuch, Doroth. 108.
Timpani 228.
Toeschi, C. G. 61, 84.
Tolve, F., Sänger 43.
Tonarten, bestimmte, für bestimmte Situationen 135, 159, 178 f., 197, 252, 267 f., 308, 321, 336, 368, 440.
Tonmalerei im Orchester 114, 119, 125, 128, 143, 163, 209, 211, 223, 239 f., 251 f., 297, 302, 318, 345, 354, 371, 448.
Tonnelli, Sängerin 415.
Tozzi, Sängerin 91.
Trajetta, T. 52, 120, 150, 280, 322, 356, 385.
Trebrer, Fr., Sänger 65, 73.
Tremolo 114, 119, 128, 134, 143, 183, 192, 196, 210, 320, 413.
Trommelbässe 128, 145, 163, 187, 196, 210, 266, 270, 343, 413.
Trompeten, Gebrauch bei Jommelli 145, 185, 187 f., 200 f., 210, 228, 245, 270, 318, 348, 380, 383, 385, 413, 422.
Tübingen, Theater 69.
Turcotti, G., Sängerin 45.
Turin, neues Opernhaus 45, Orchesterspiel 147.

U.

Uberi, A., Sänger 43.
Ulrich, Herzog von Württemberg 59.
Unisono von Singstimme und Orchester 168, des Streichorchesters 225, 229, 239, 253, 318, 331, 334, 344, 374, 422, im Chorgesang 260, 285, 301, 345, 375 f., 433.
Uriot, J. 78.

V.

„Valentino“, Pseudonym J.'s 37.
Valladier 337.
Valois, G. de 46.
Valsecchi-Rusler, M. A., Sängerin 73, 81.
Vasto Avalos, Marchese del 37.
Venedig, Aufenthalt Jommellis daselbst 43 ff.; Konservatorien 44 f.; Orchesterspiel 147.
Venier, Prokurator 43 f.
Verazi, M., Librettist 68, 74, 81, 82, 84, 85, 92, 150; Charakteristik seiner Dichtungen 272 ff.; 274, 283 f., 319, 331 ff., 337, 346, 358, 385, 389, 444.
Verdi, G. 401.
Vergil 283.
Verkleidungsmotiv 437.
Vernon Lee 24, 54.
Verroni, A., Sänger 43, 45.
Villarosa 23, 89.

Villati, Librettist 65, 332, 333.
Vinci, L. 32, 105; Charakteristik seiner Opern 111f.; 120, 125, 131, 209; Buffowerke 404.
Vio, Ang., Violinist 70.
Violanti-Cosimi, Sängerin 73.
Violine, zweite, bei Leo 118, bei Jommelli 143, 159f., 184f., 242, 268, 300f., 308, 313, 321, 337, 339, 398, 424, 440.
Violoncelli von den Bässen emancipiert 185, 243, 302, 313, 336.
Vogelgezwitscher, Imitation 372, 419, 429.
Vogler, G. J. über Jommelli 15; 93, 105, 137, 215, 354, 356.
Volbach, F. 119, 146.
Volkstümliche Elemente in der opera buffa 405, 416, 425.
Voschitka, Cellist 70.

W.

Wagner, H. 25, 63, 67.
Walter, F. 55, 74, 85, 341.
Wiel, T. 24, 43, 45, 46, 53, 54.
Wien, Aufenthalt Jommelli's daselbst 49ff., der Hof 51; fernere Beziehungen Jommelli's 83.
Wiener Oper, ihre Sonderstellung 220f., 402; strengerer Orchestersatz 242.
Winckelmann, J. 39, 46, 48, 100.
Wolfegg, Graf, 79.
Wunderlich, Maler 108.

Z.

Zabetta, venez. Sängerin 45.
Zaghini, G., Sänger 45.
Zanetti, A., Librettist 46.
Zeno, Ap., 43, 150, 318f.
Zingarelli, N., 107.
Zobel, Hornist 70.
Zocchi, Reg., Sängerin 44.
Zschakke, Hornist 70.
Zumsteeg, J. R., 143, 279, 403, 444.

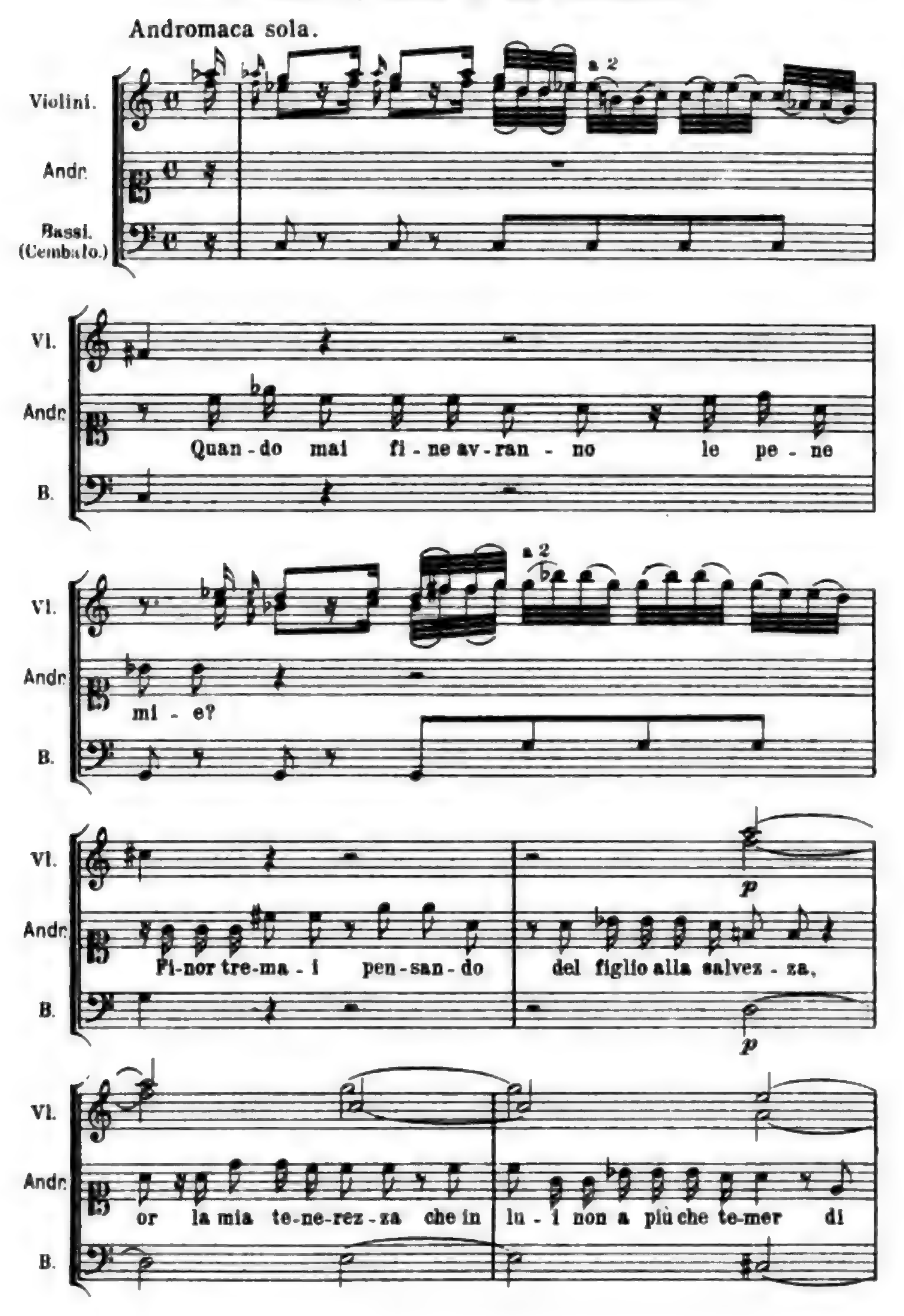
Digitized by Google

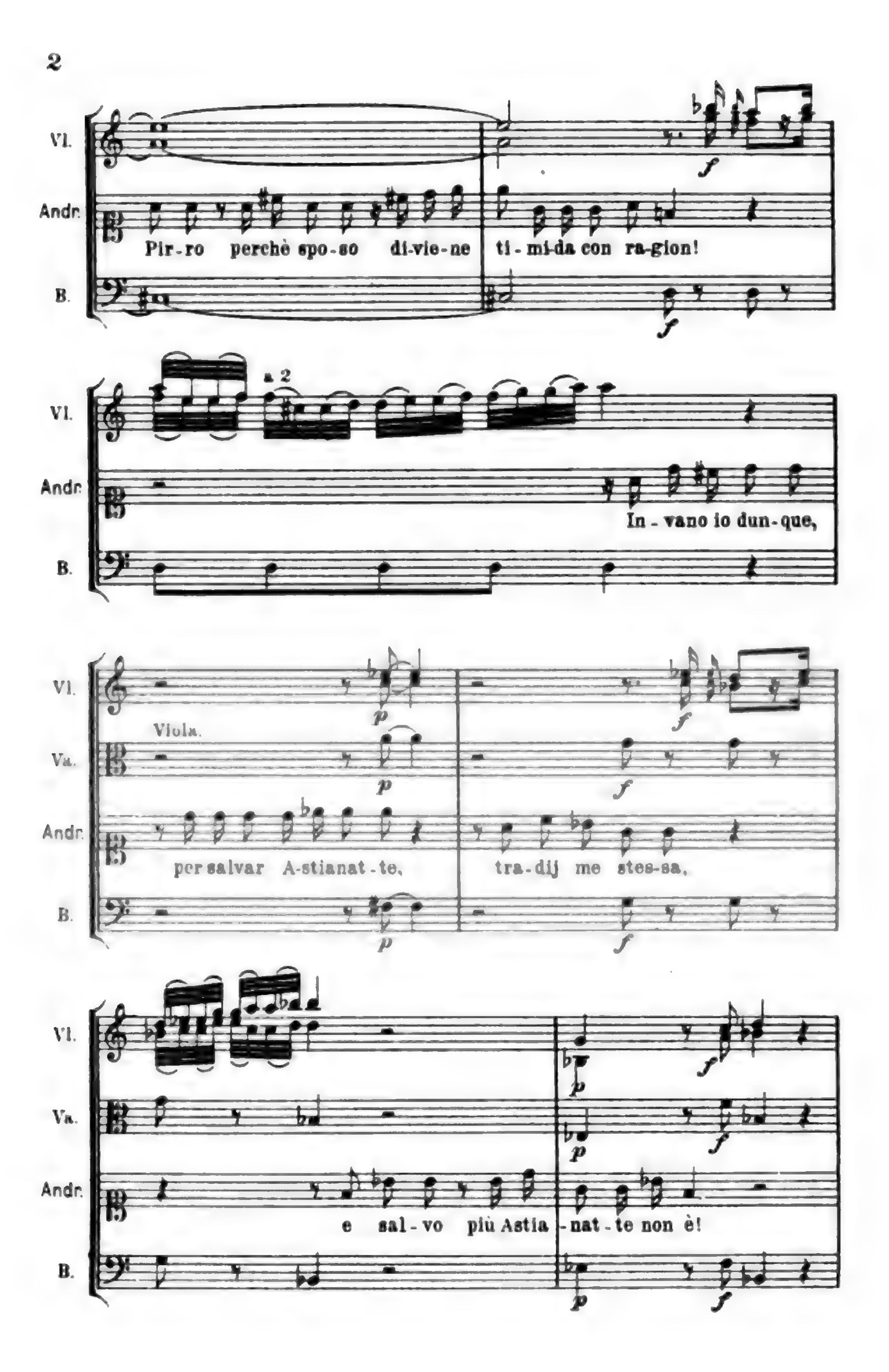
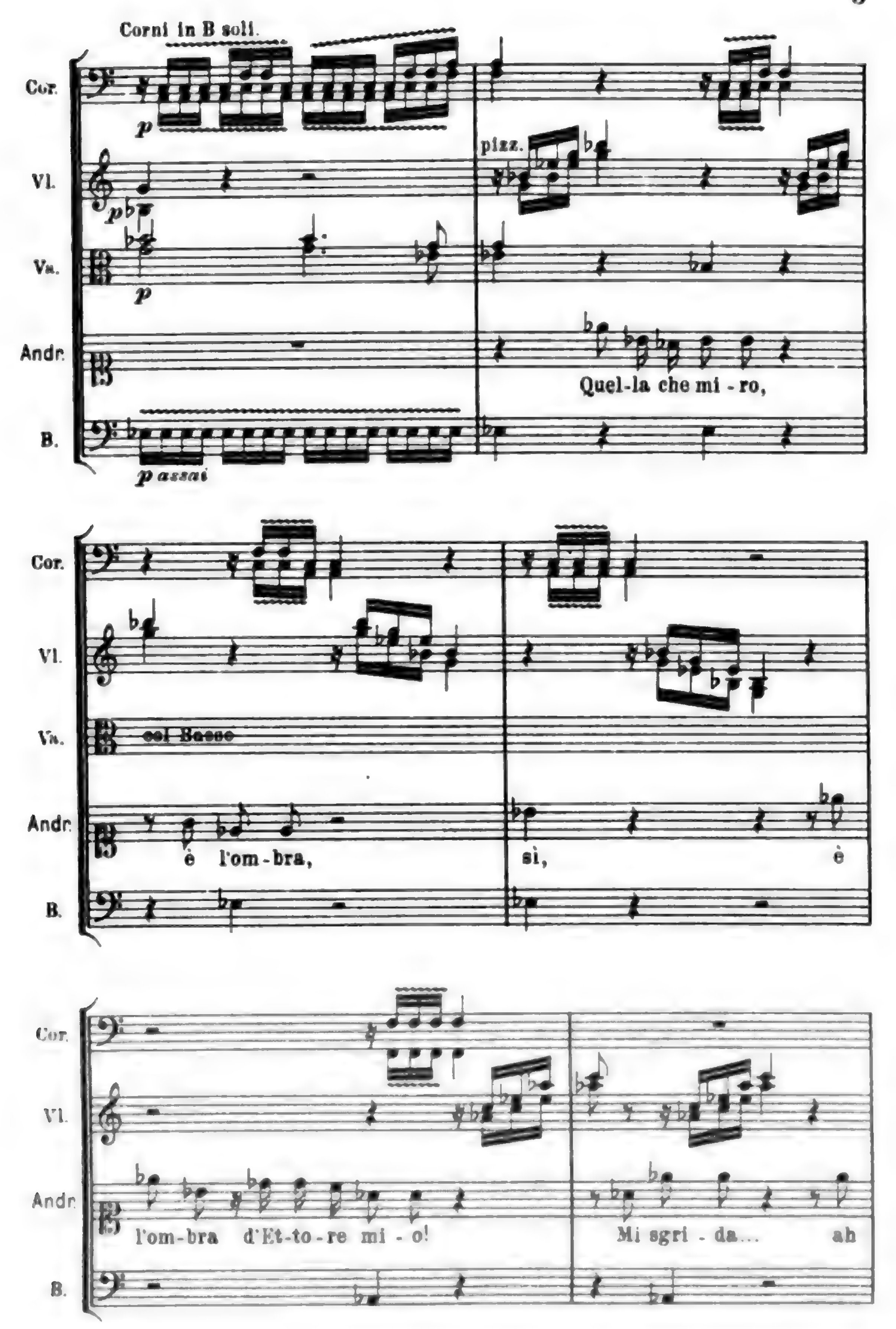
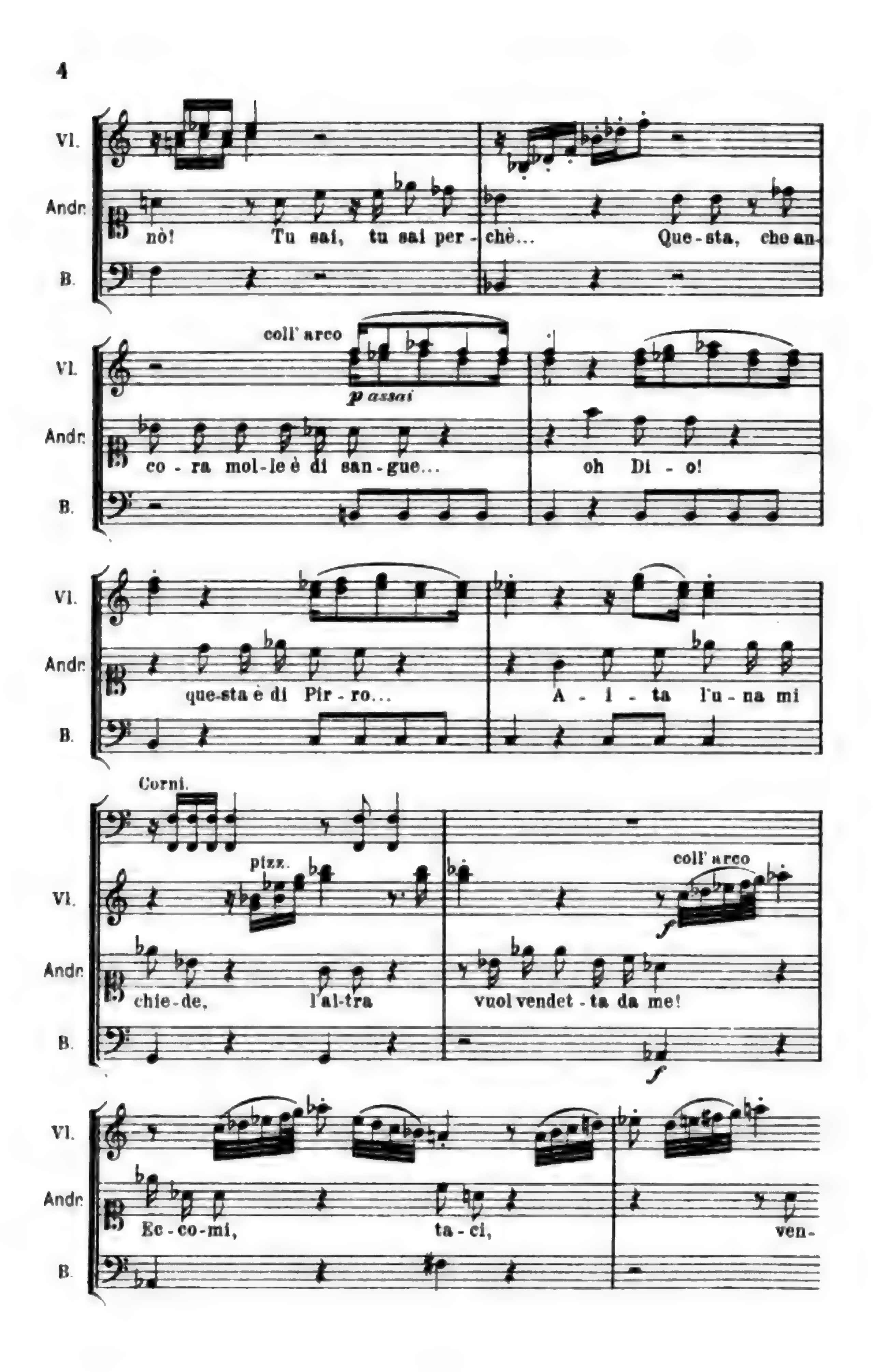
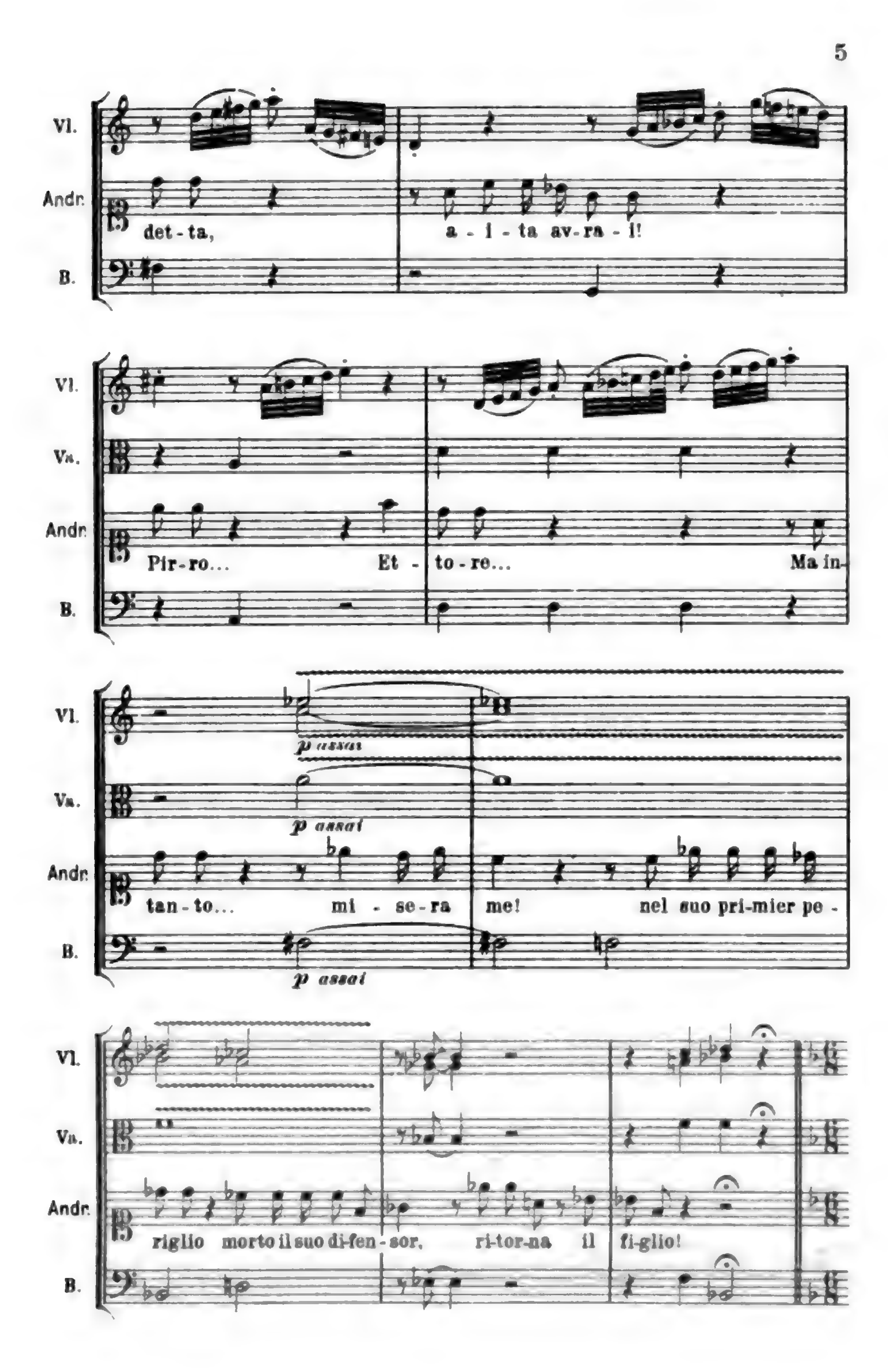
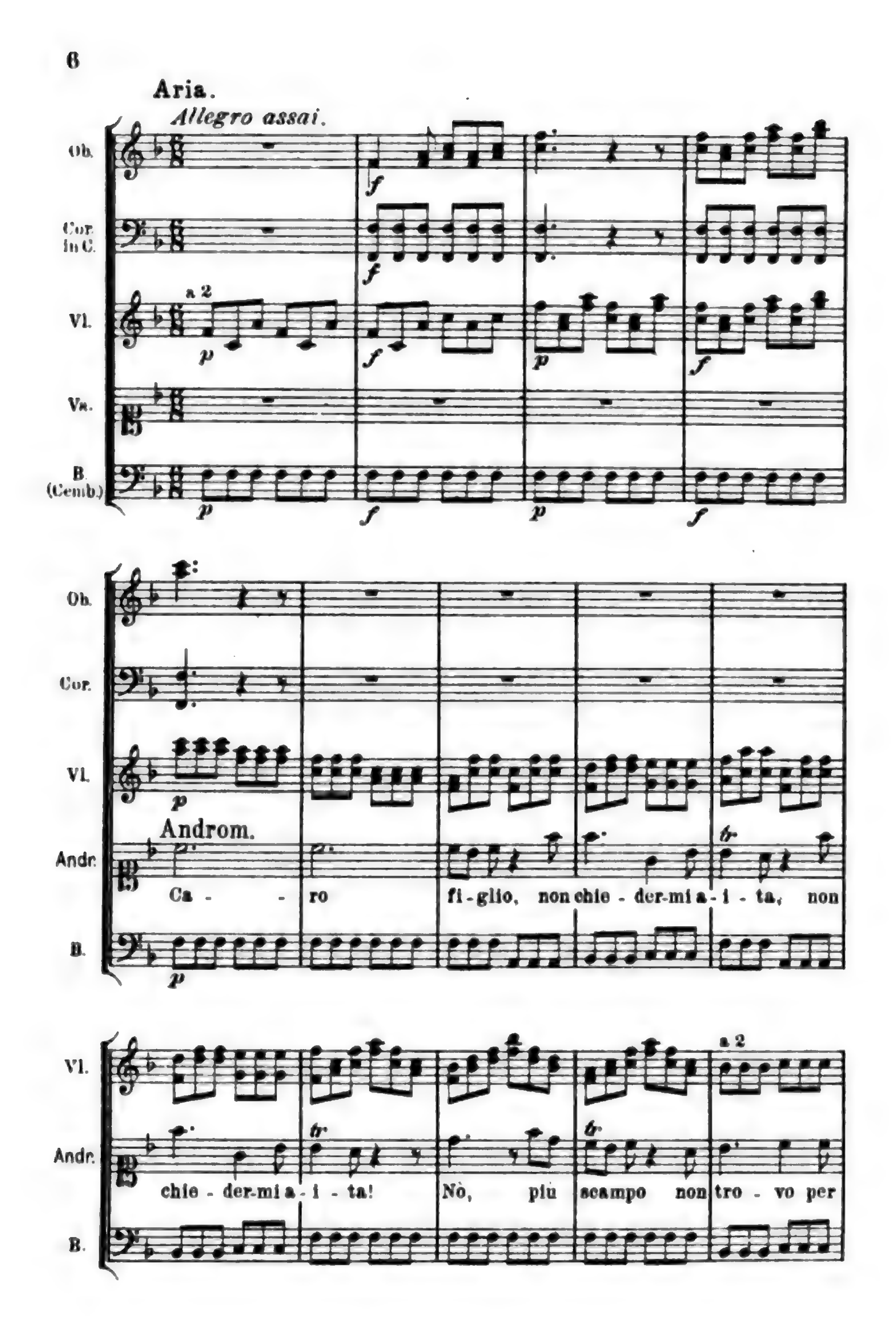
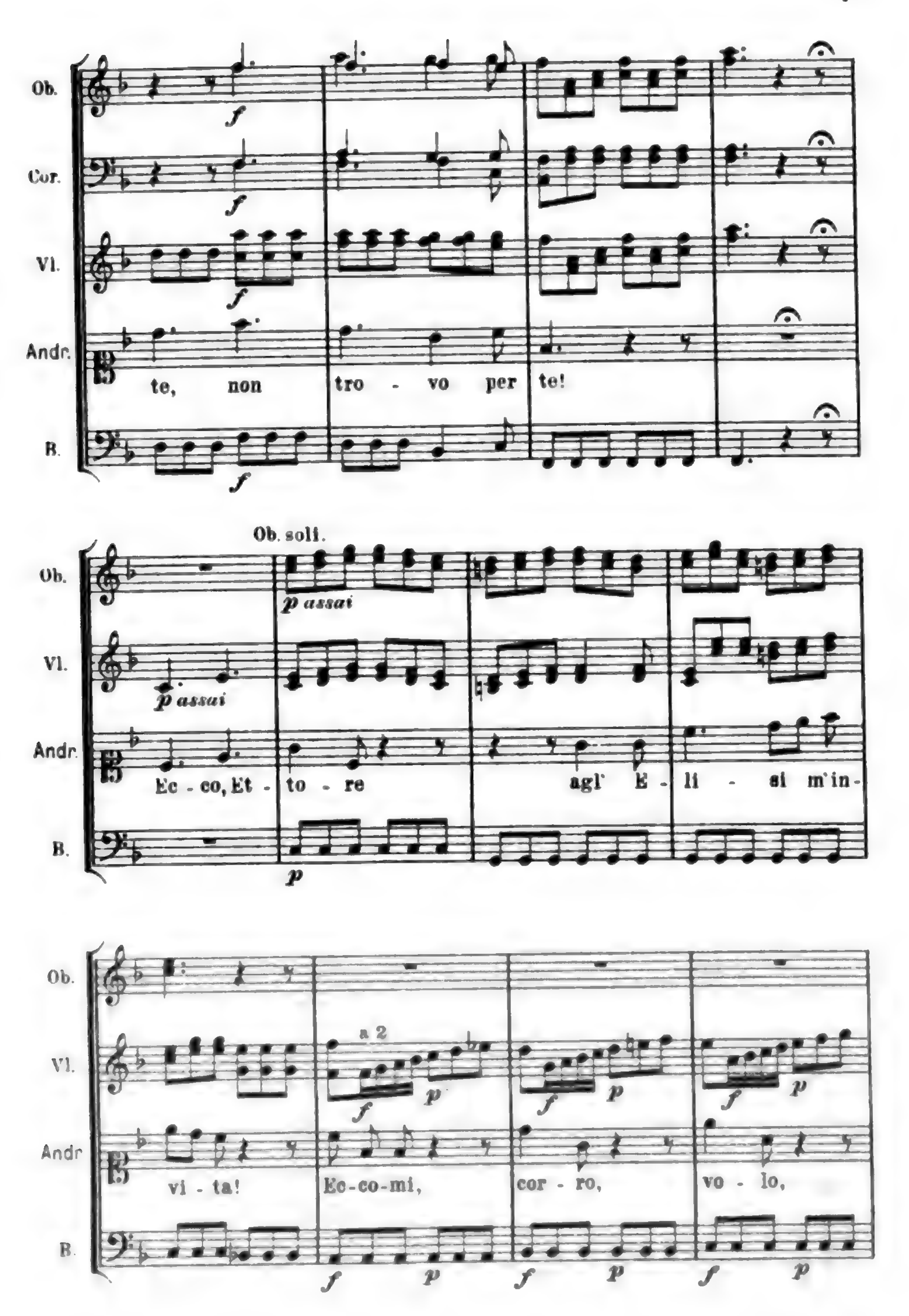
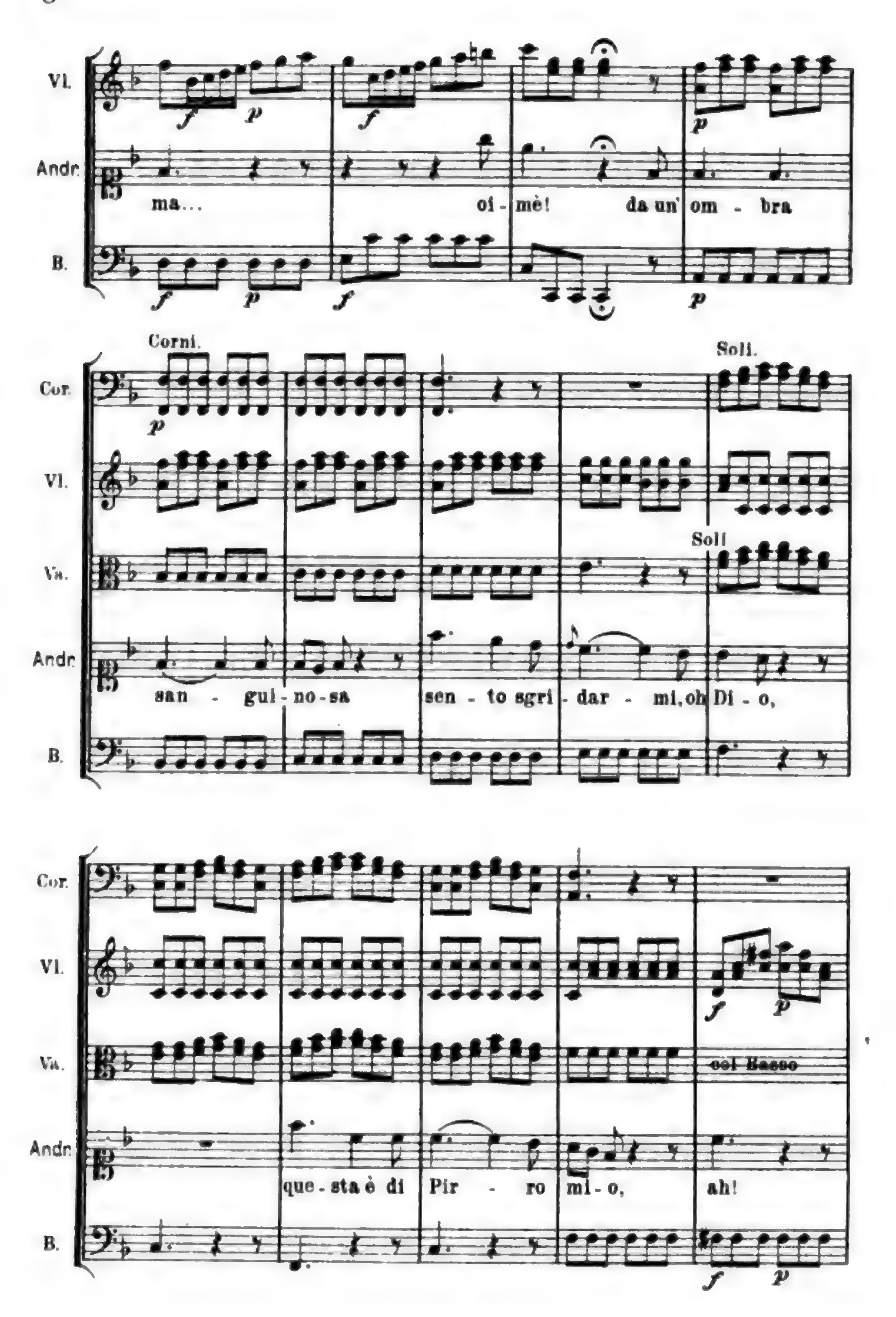
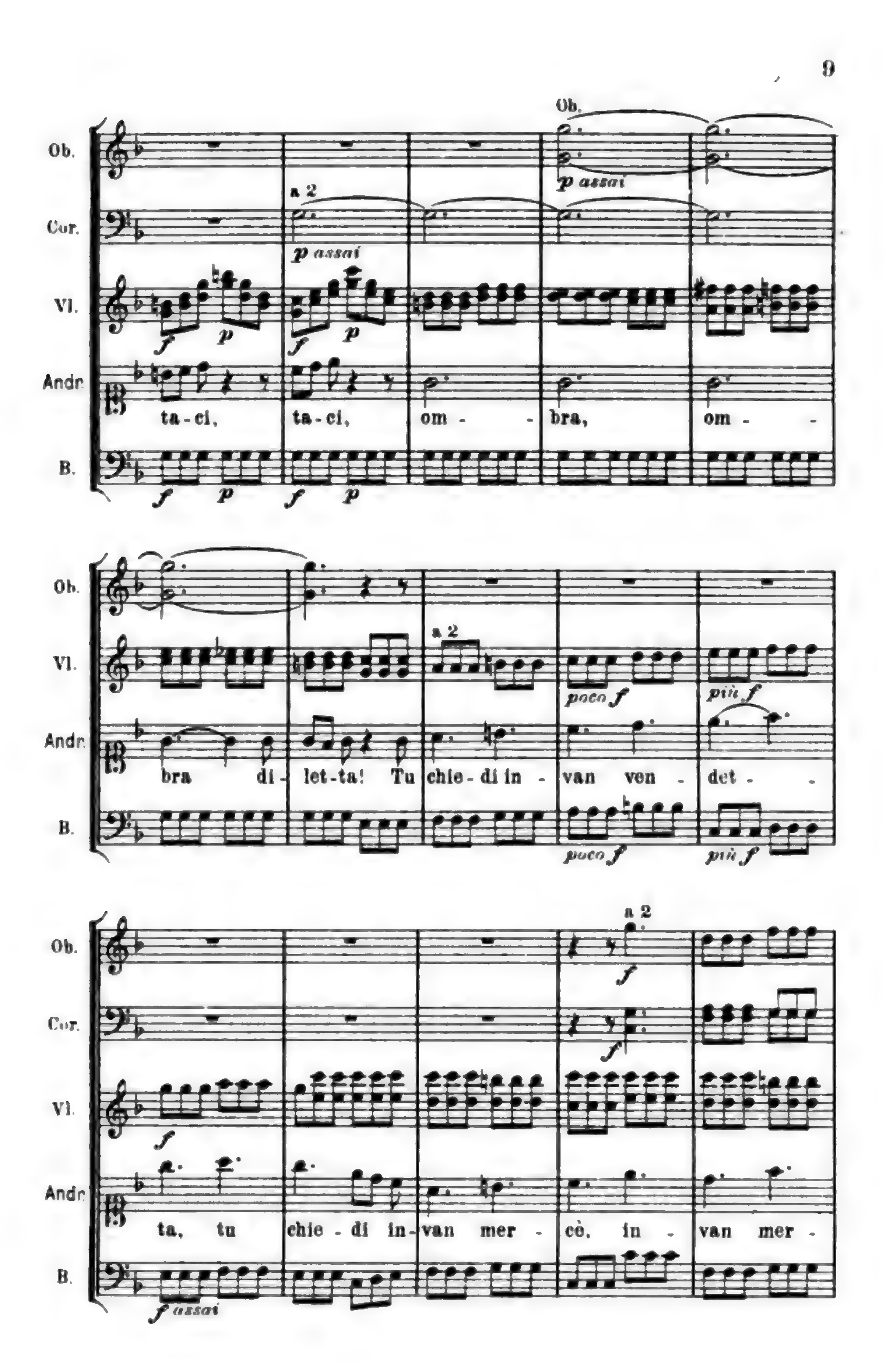
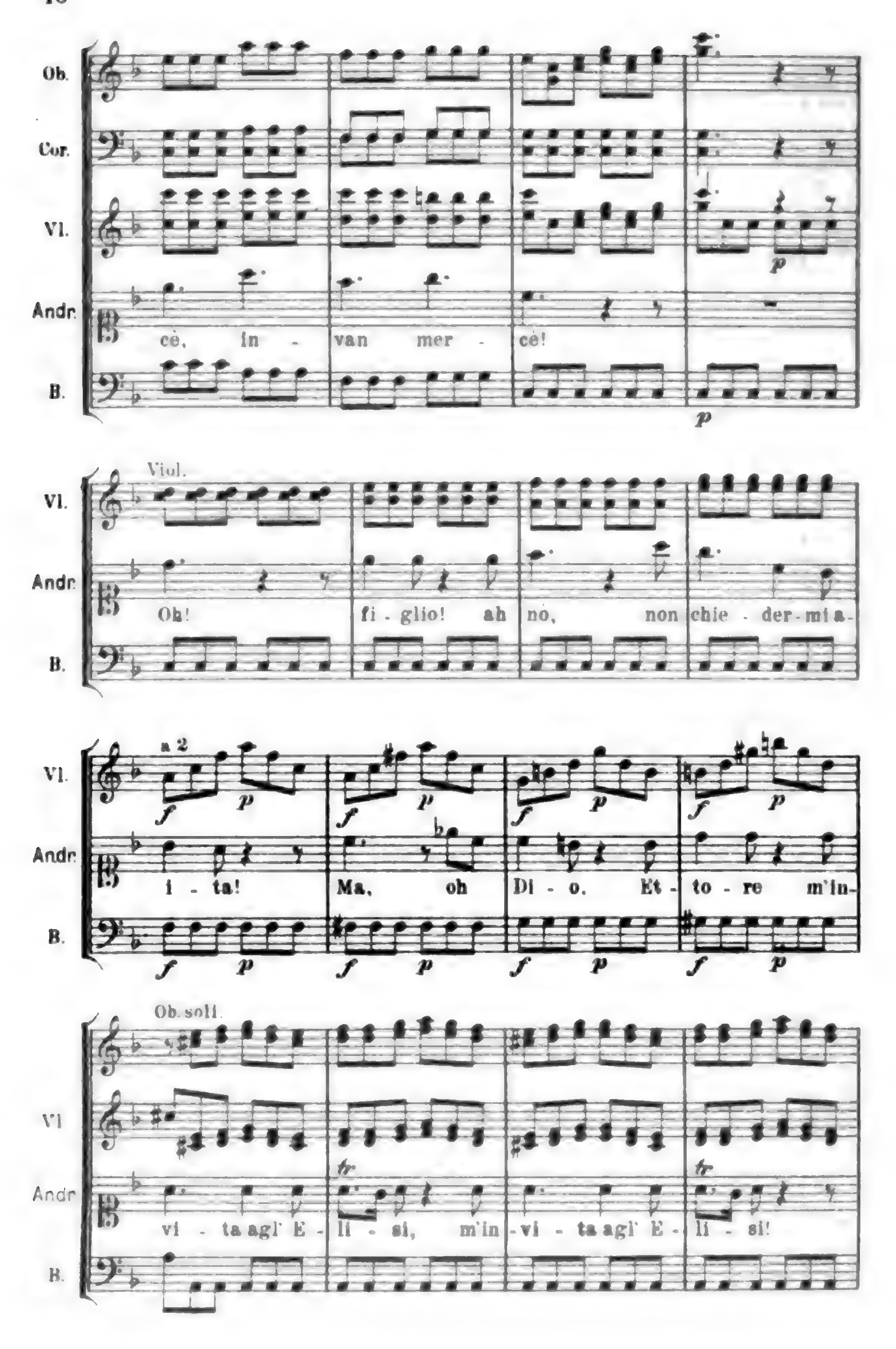
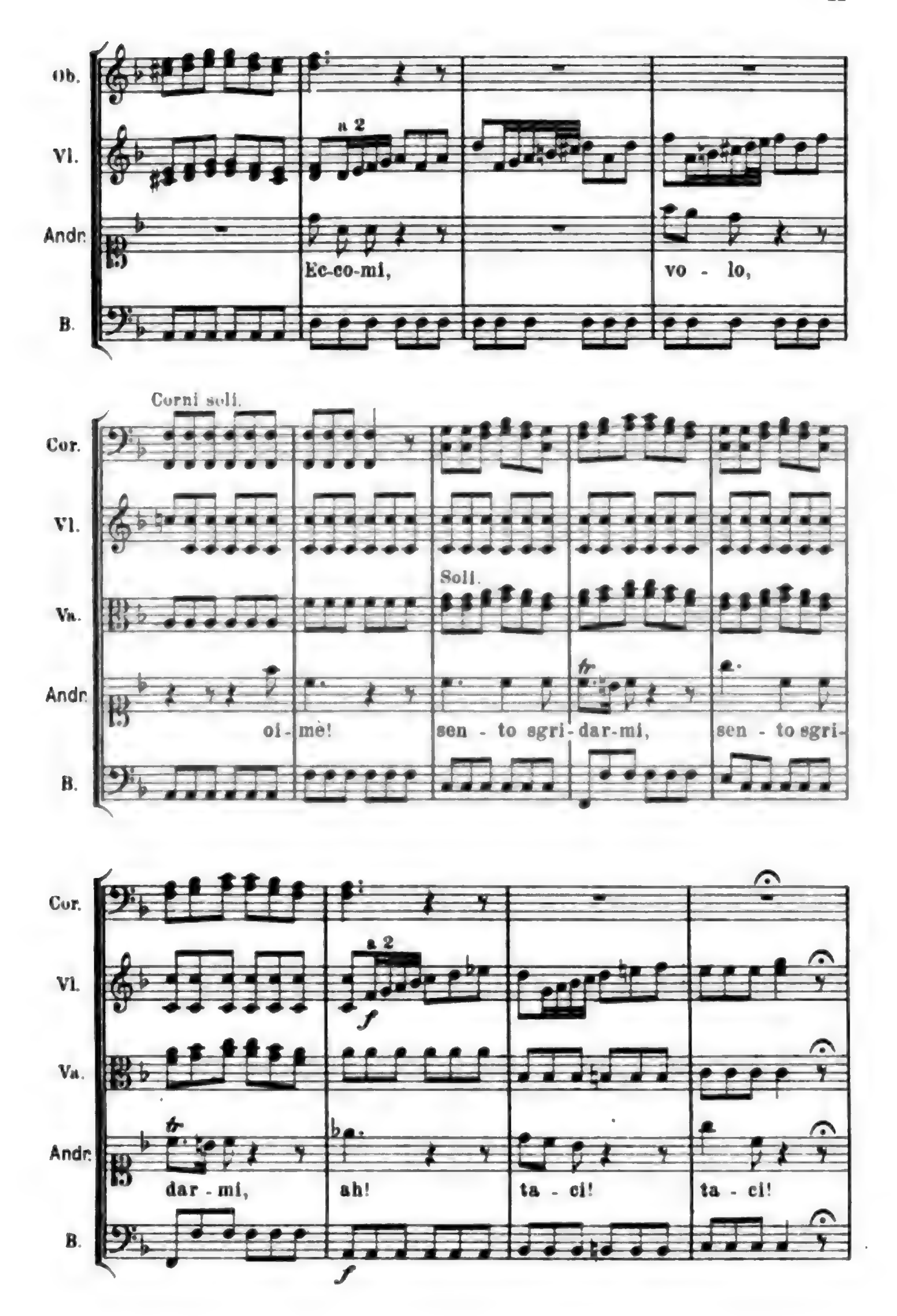
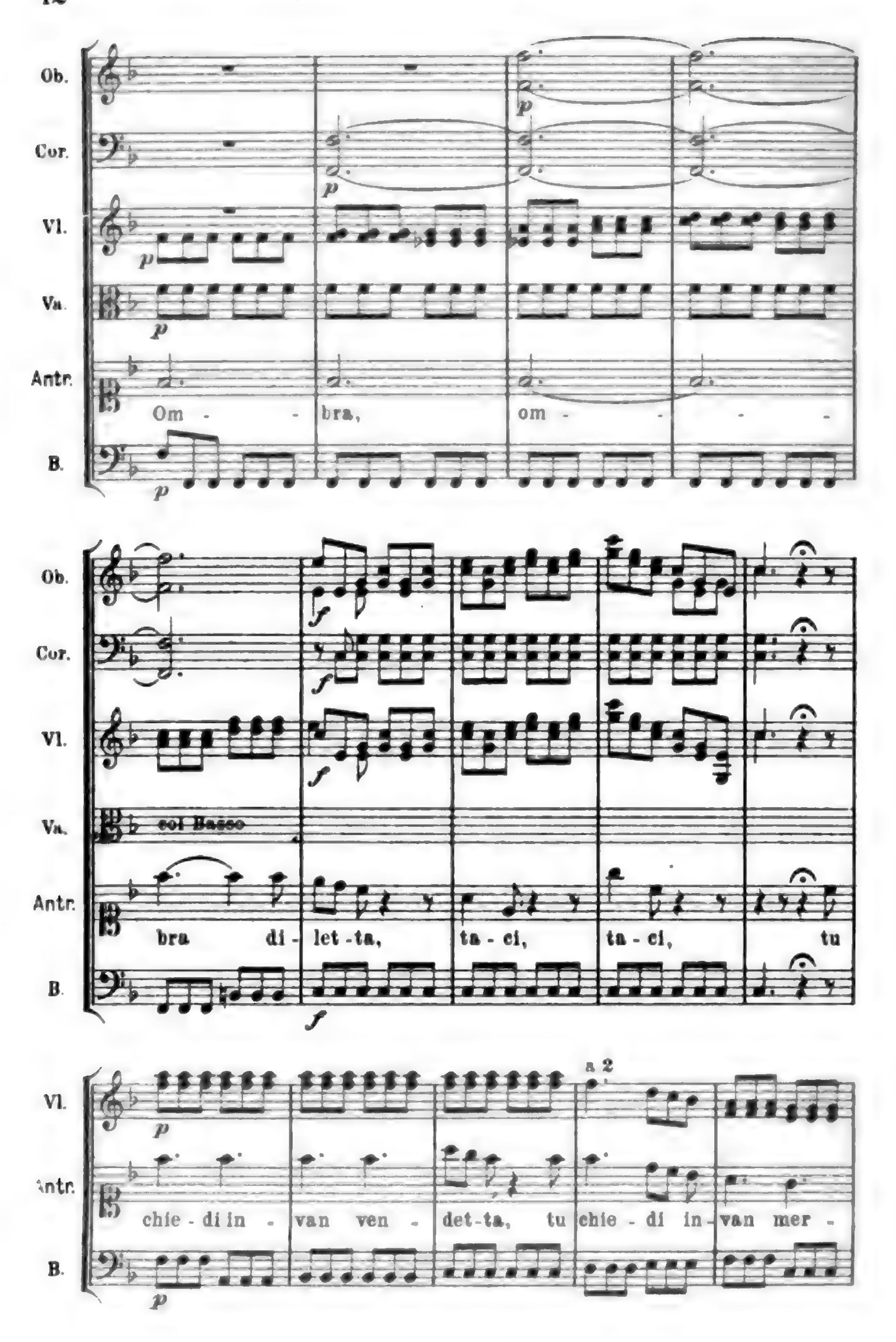
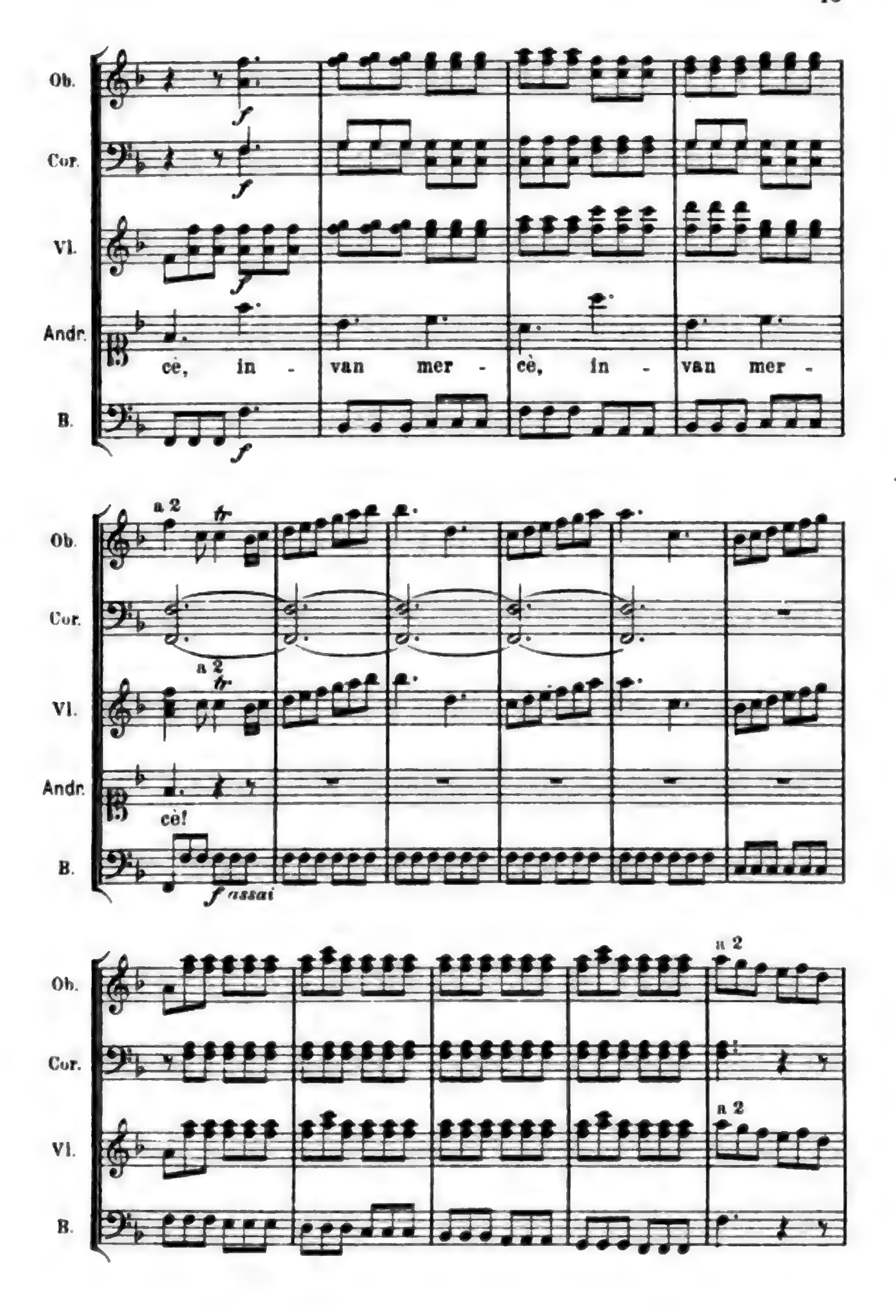
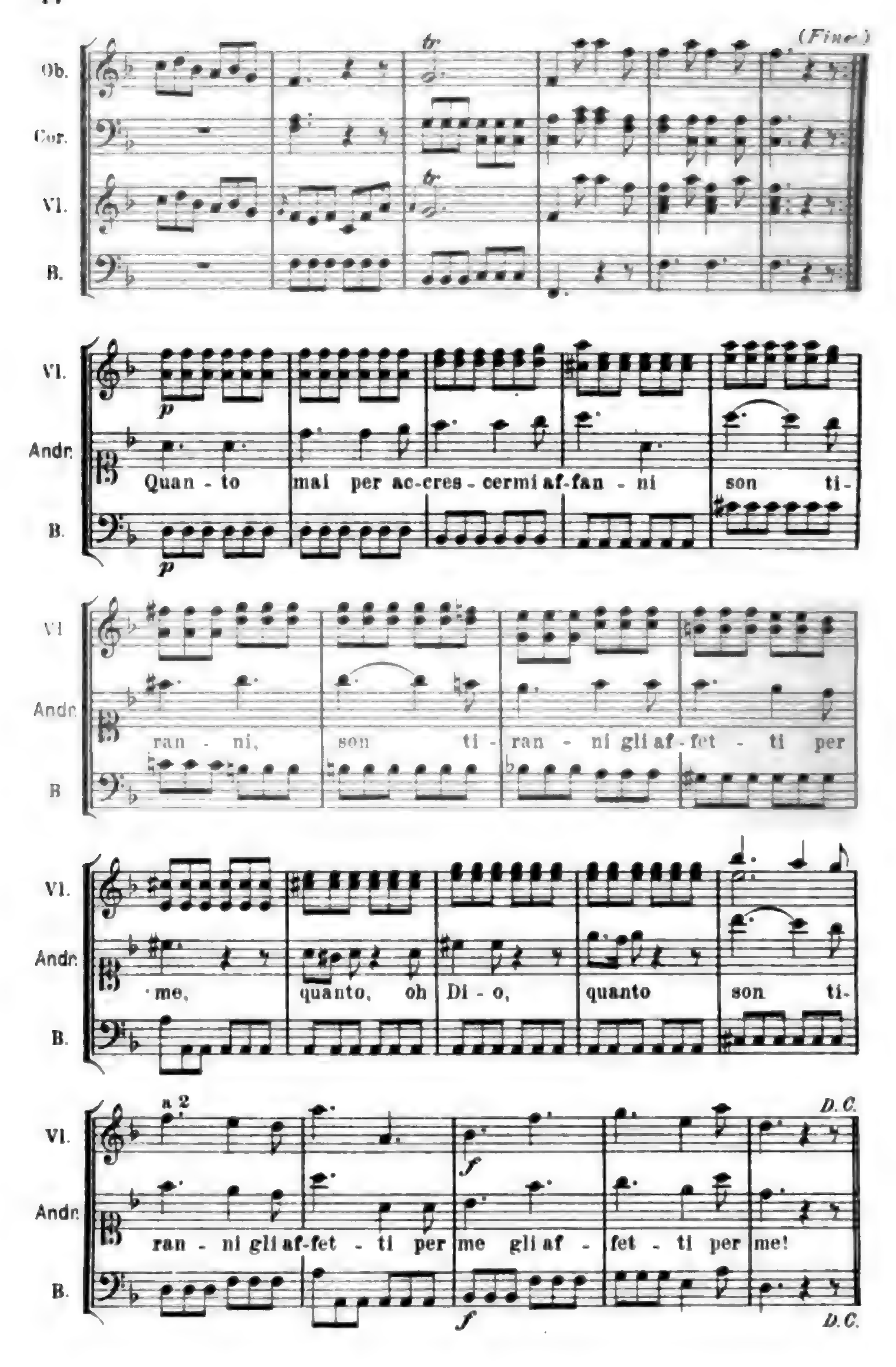
Anhang.

Digitized by Google

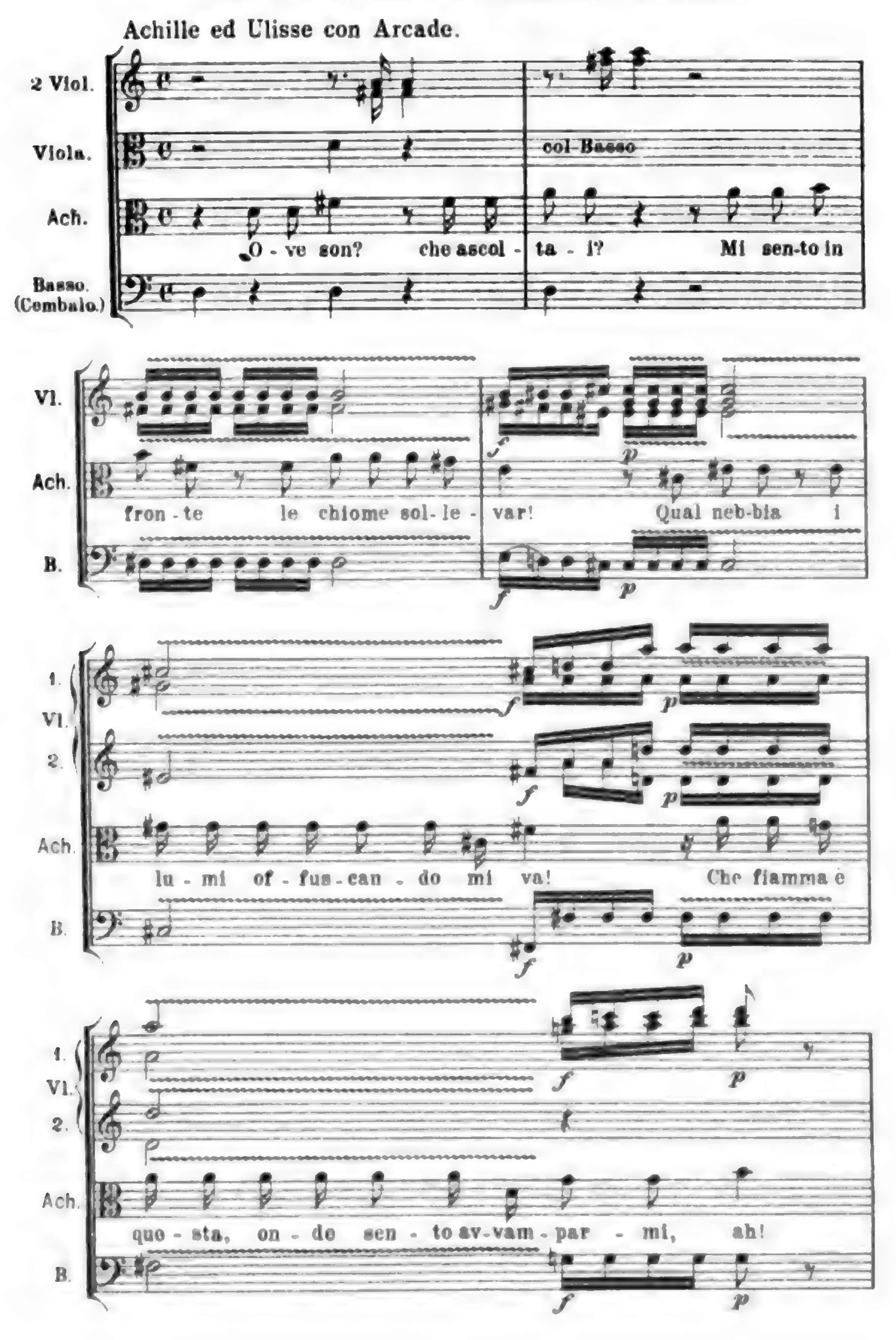
I. Atto II, Scena 15 aus „Astianatte."

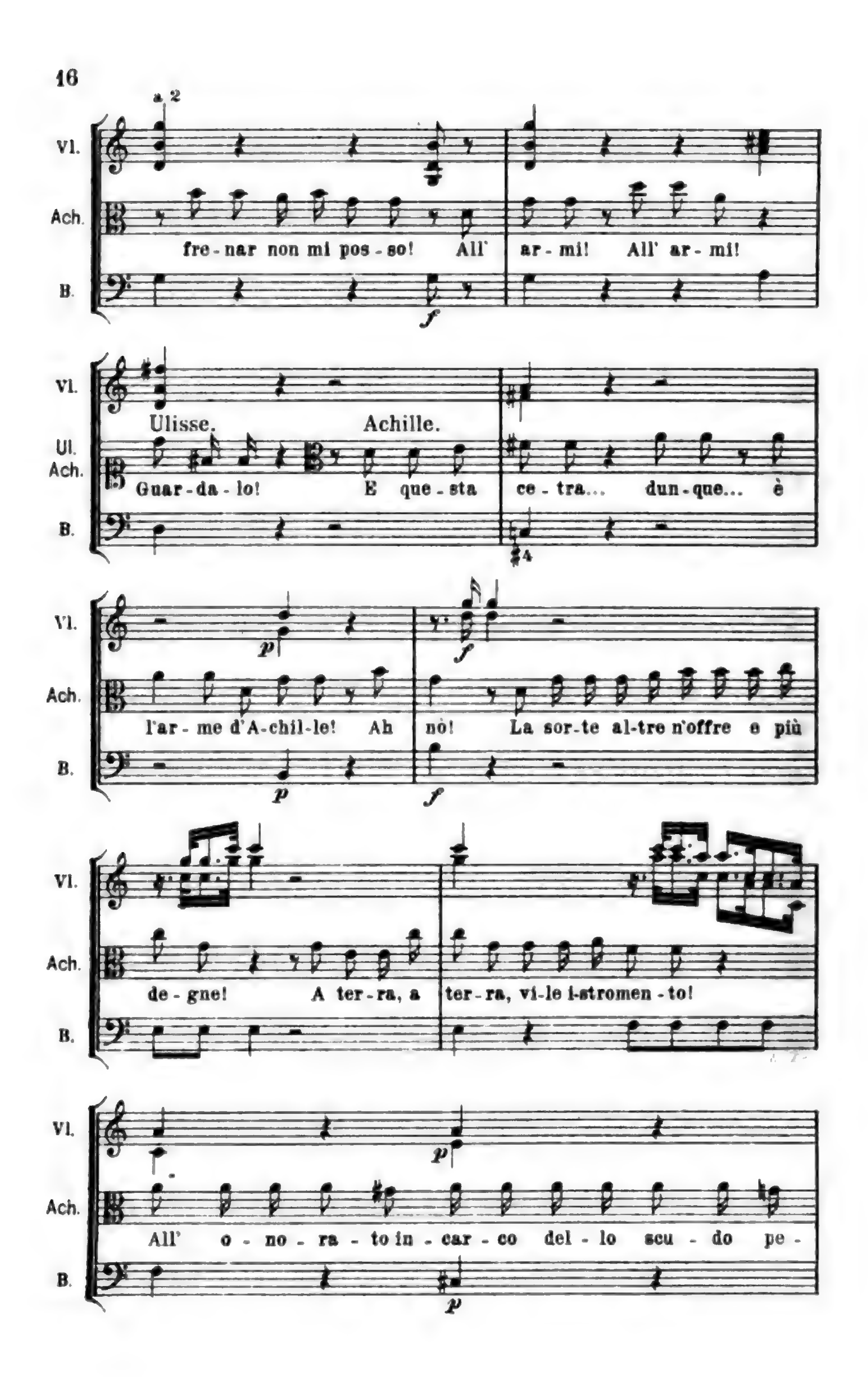
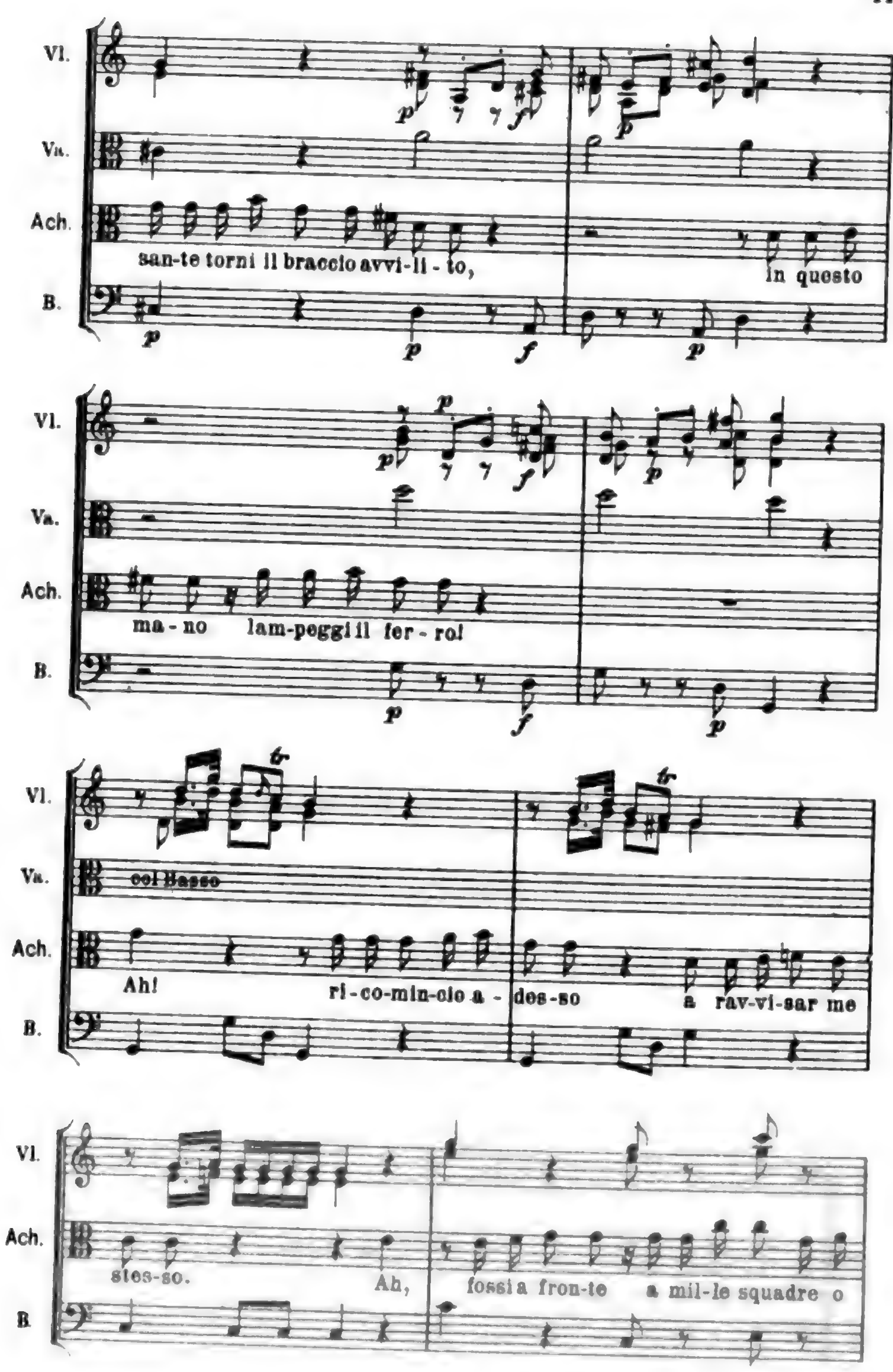
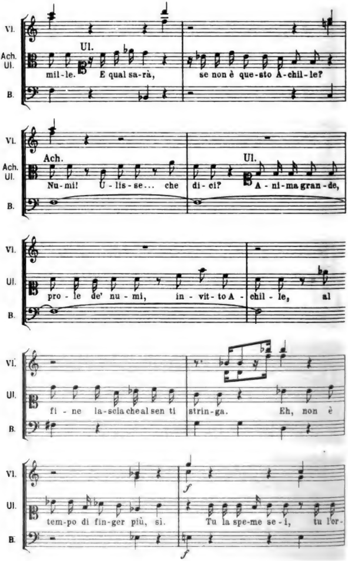
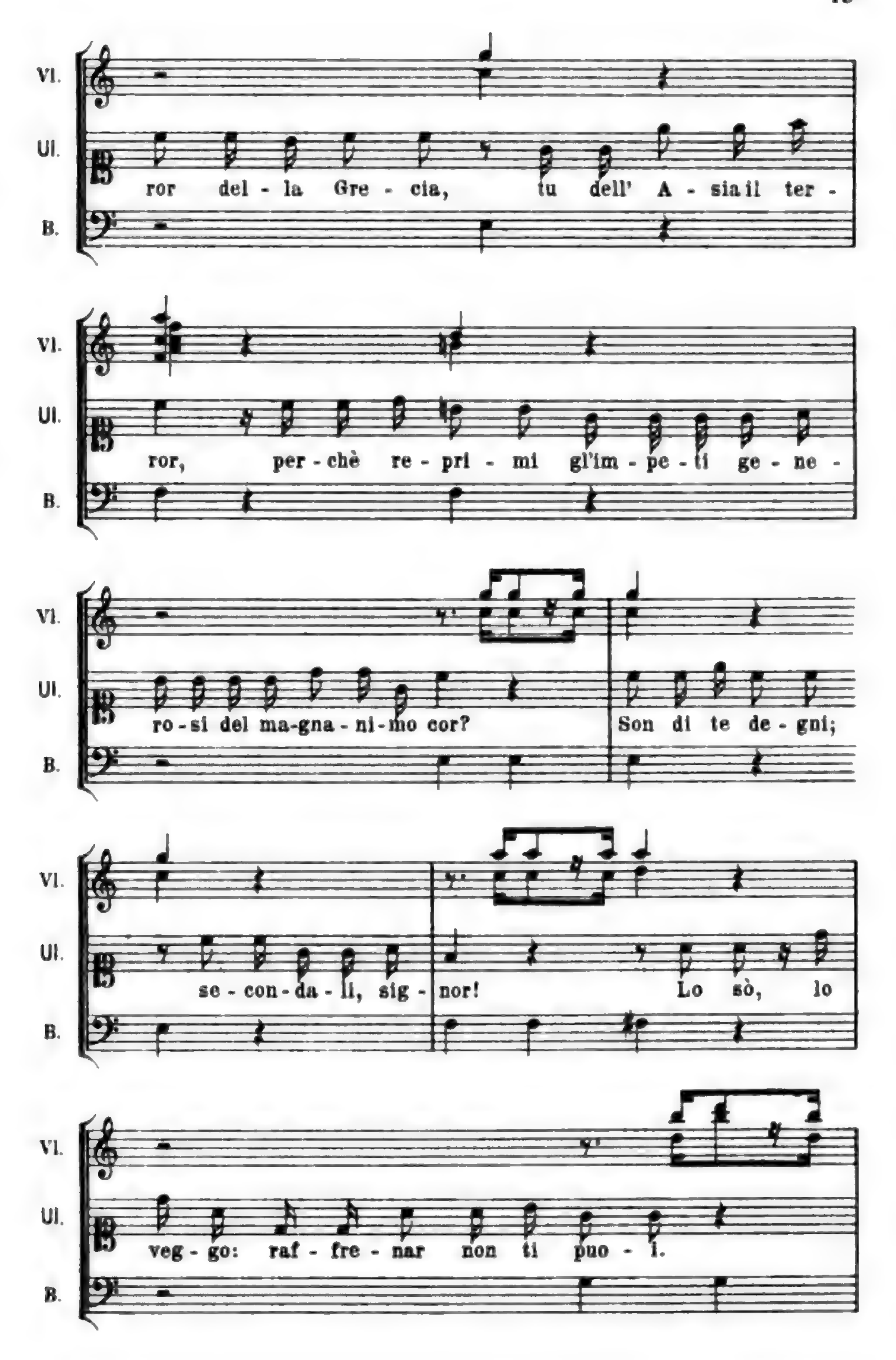
Andromaca sola.

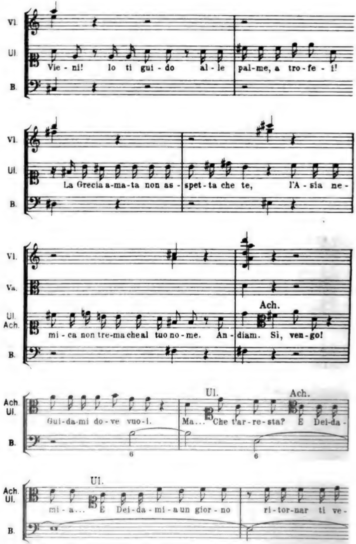


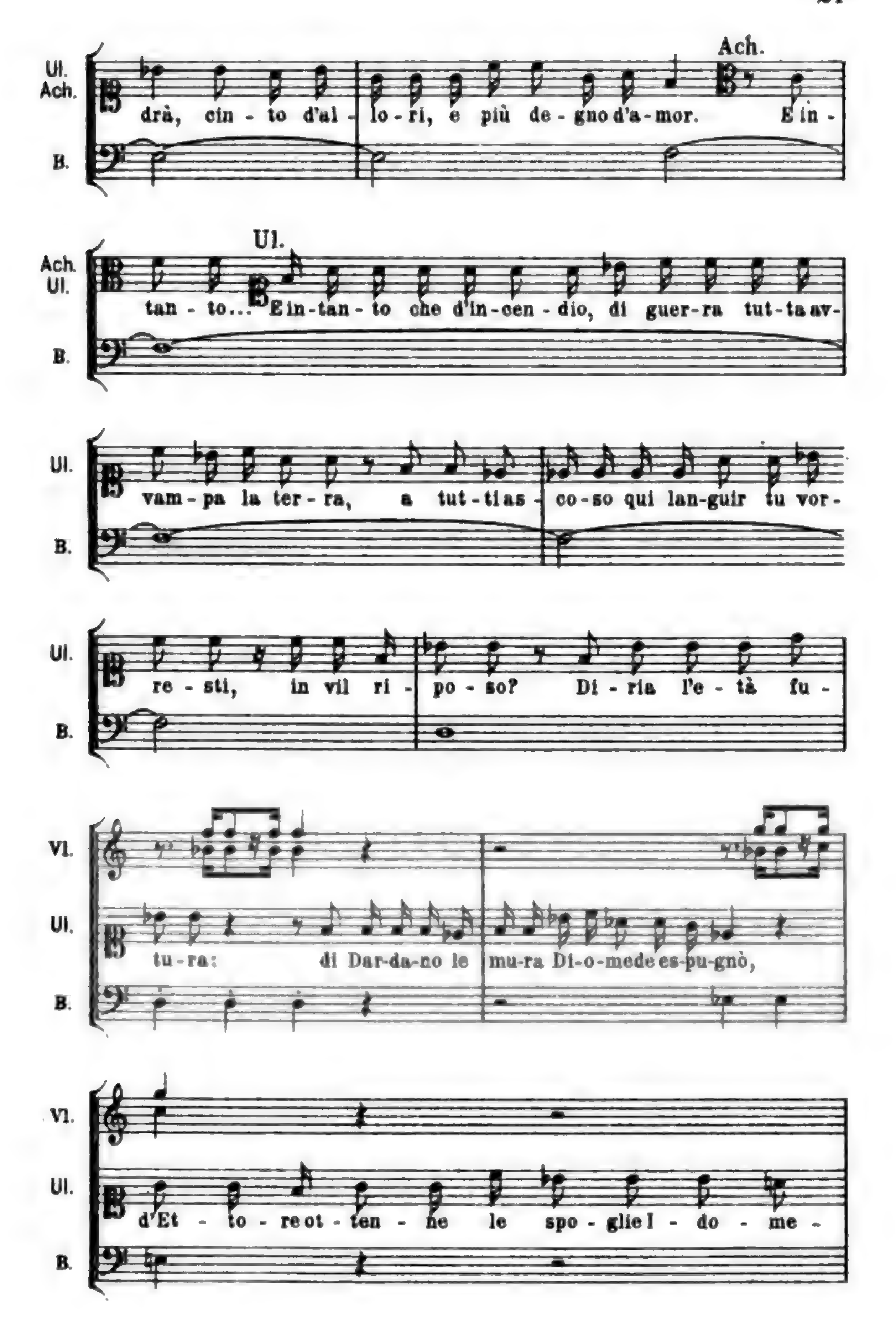
Digitized by Google

Digitized by Google

Corni in B soli.
Cor.
Vl.
Va.
Andr.
B.
p
pizz.
p assai
Quel-la che mi - ro,
col Basso
è l'om-bra,
si,
è
l'om-bra d'Et-to-re mi - o!
Mi sgri - da... ah

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ob.
Cor.
Vl.
Andr.
B.
te, non tro - vo per te!
Ob. soli.
p assai
Ec - co, Et - to - re agl' E - li - si m'in -
vi - ta! Ec - co - mi, cor - ro, vo - lo,
a 2

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

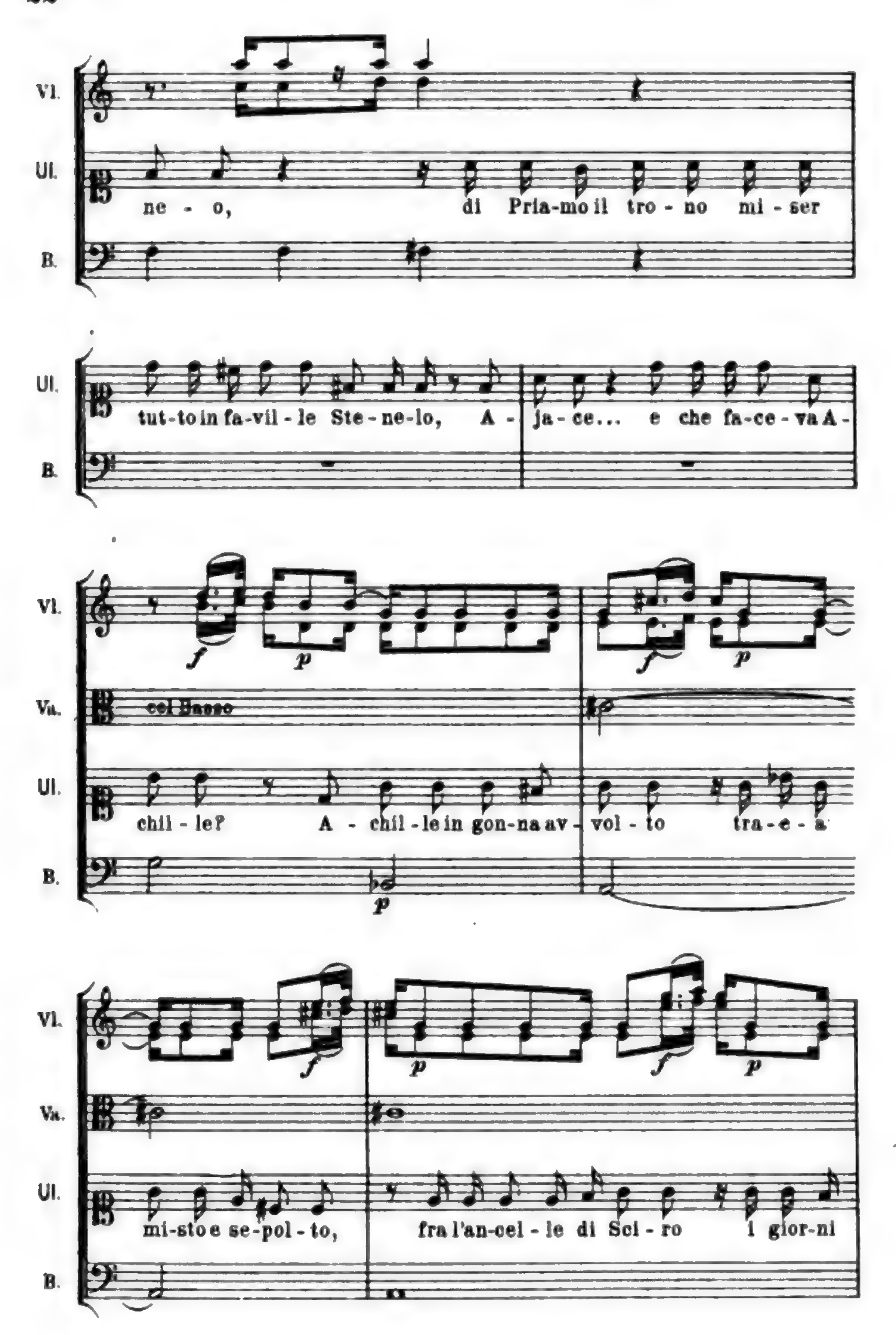
II. Atto II, Scena 8 aus „Achille in Sciro."

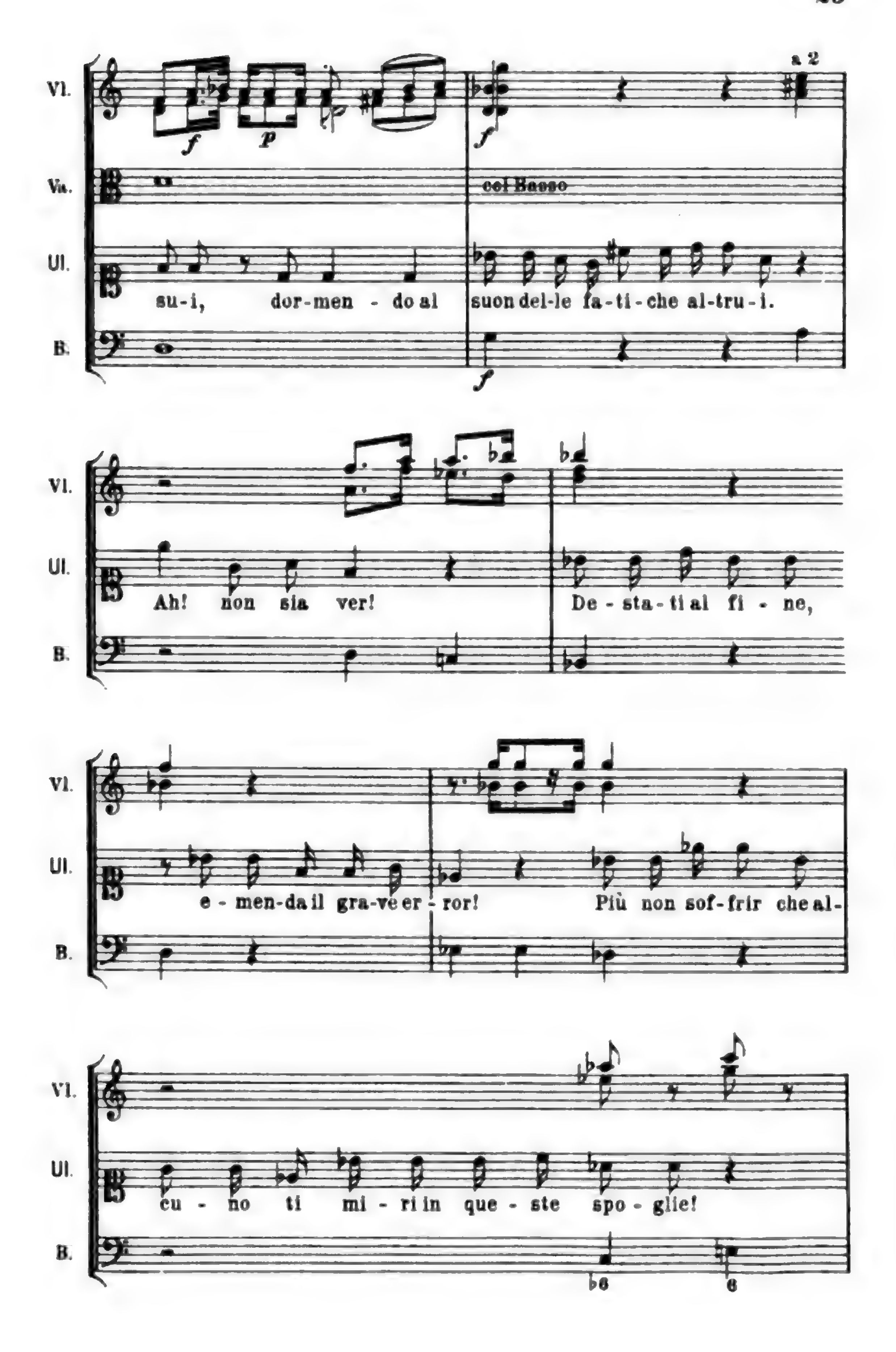
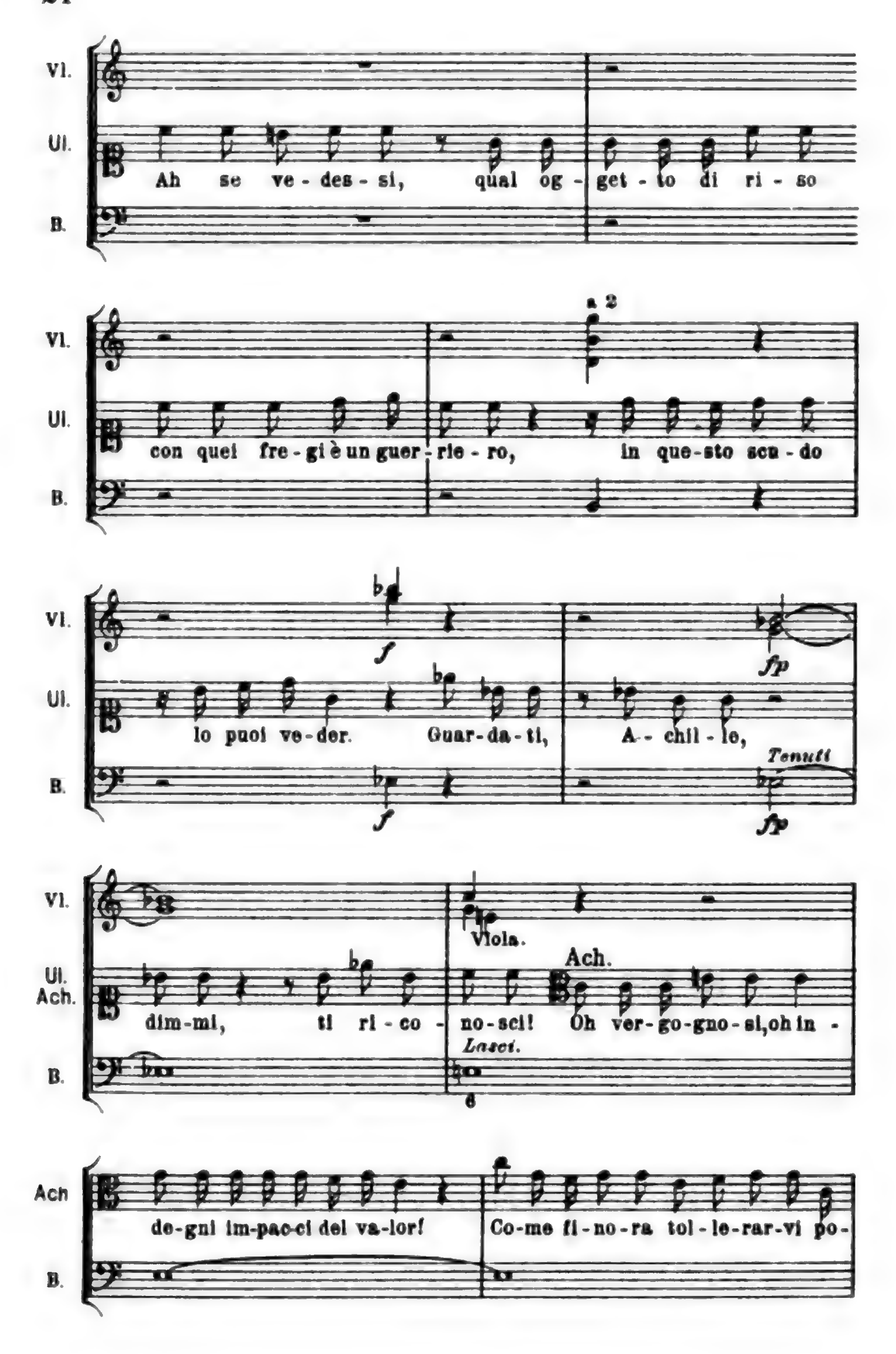
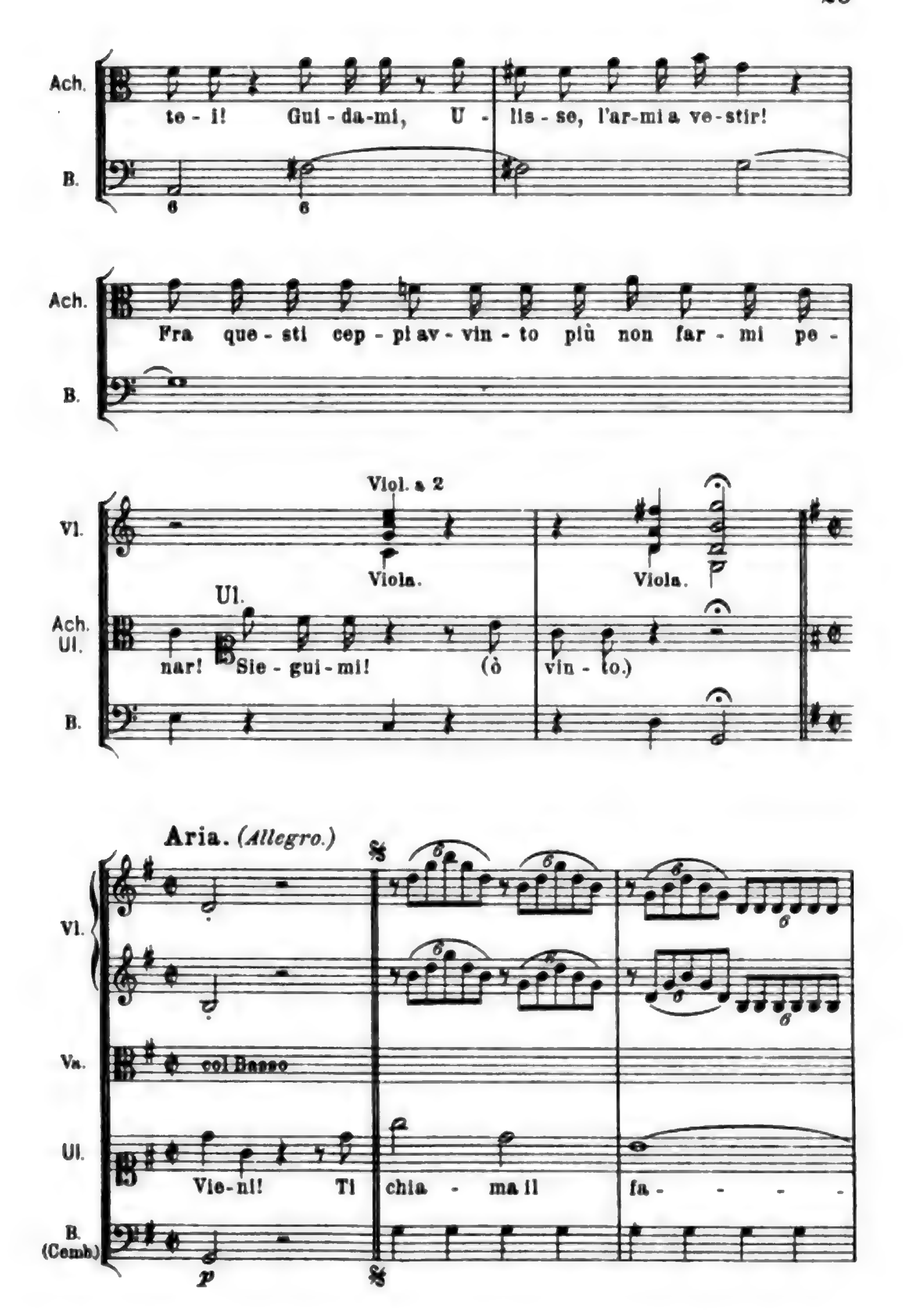
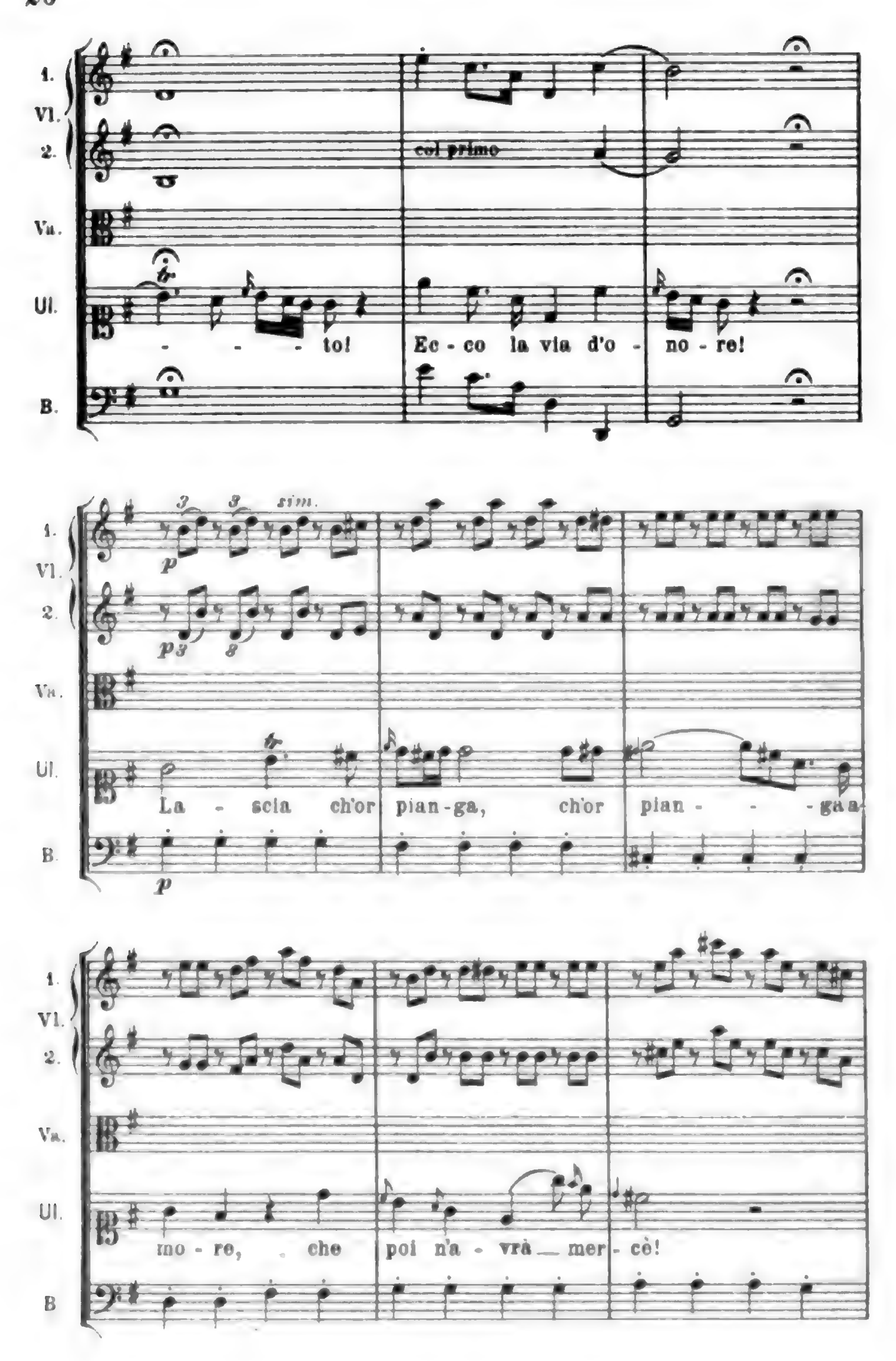
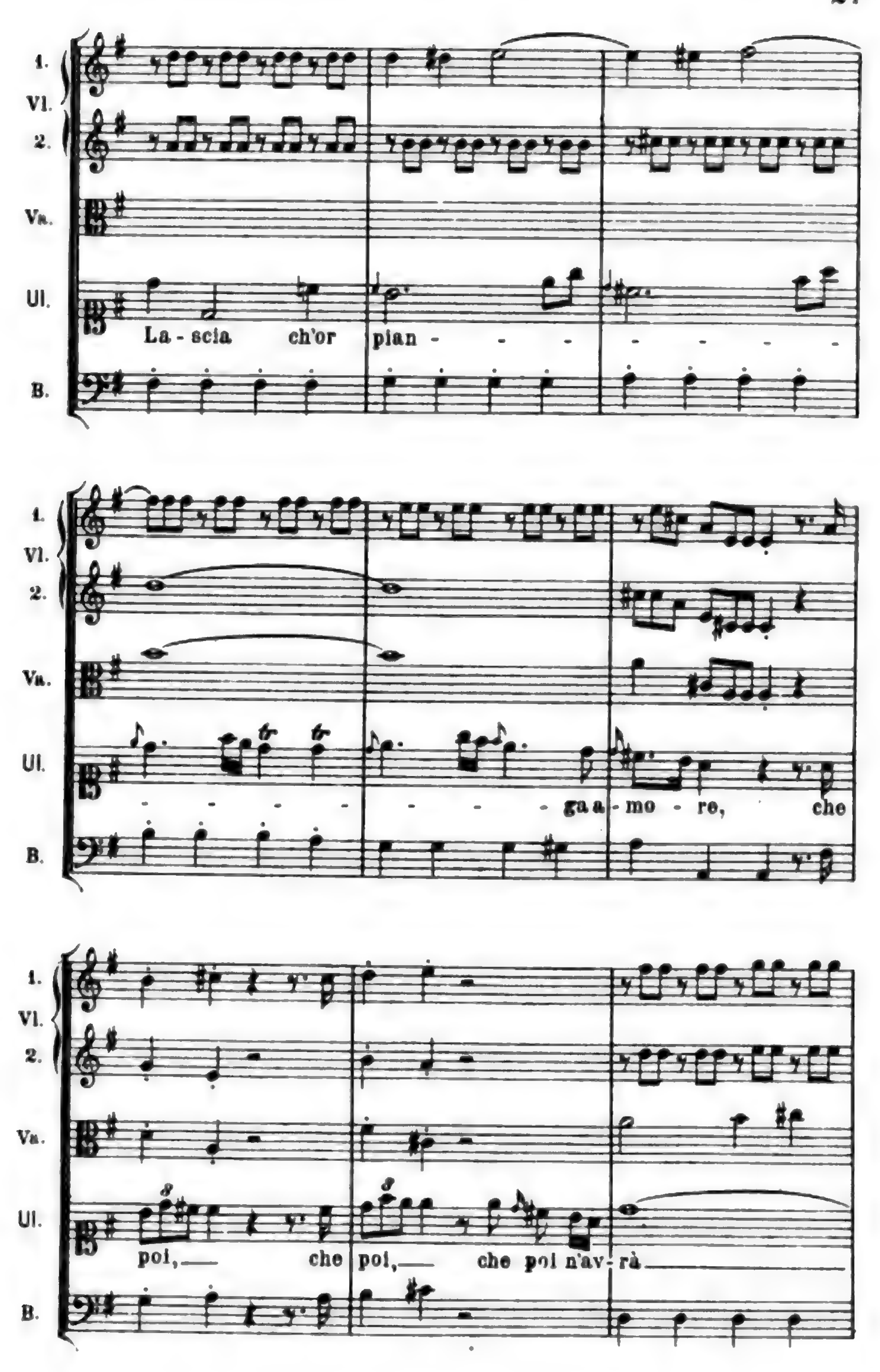
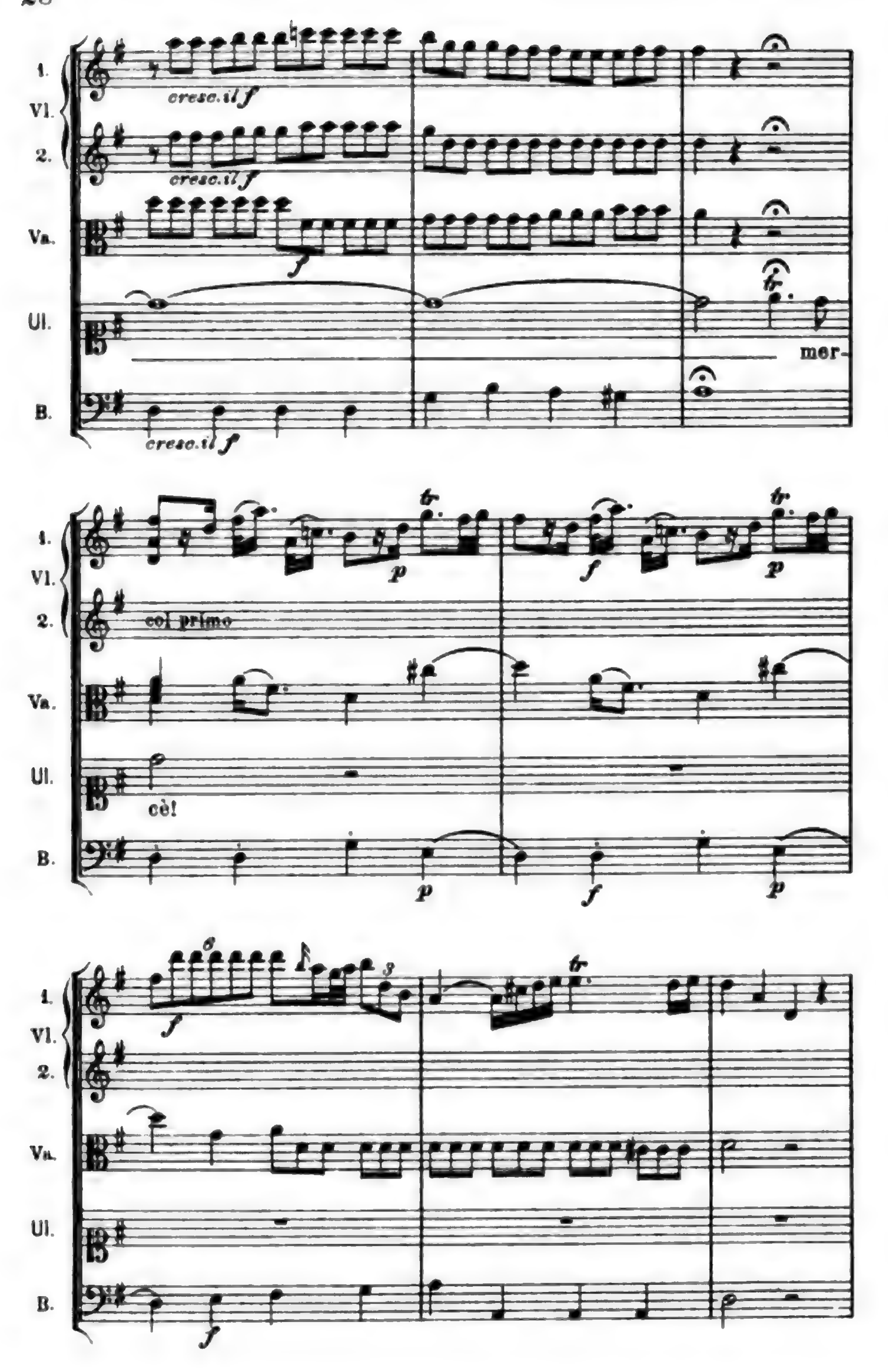
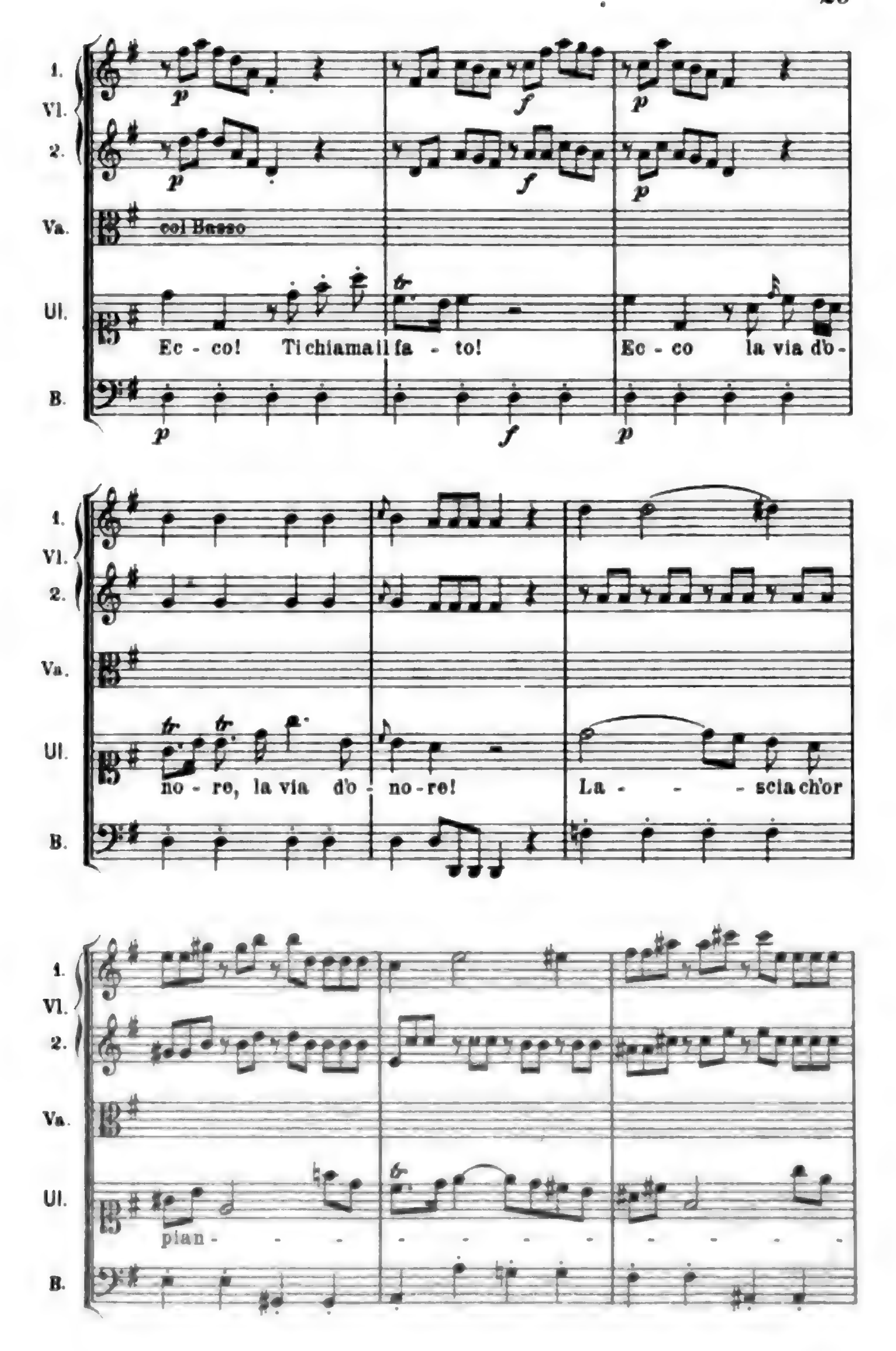
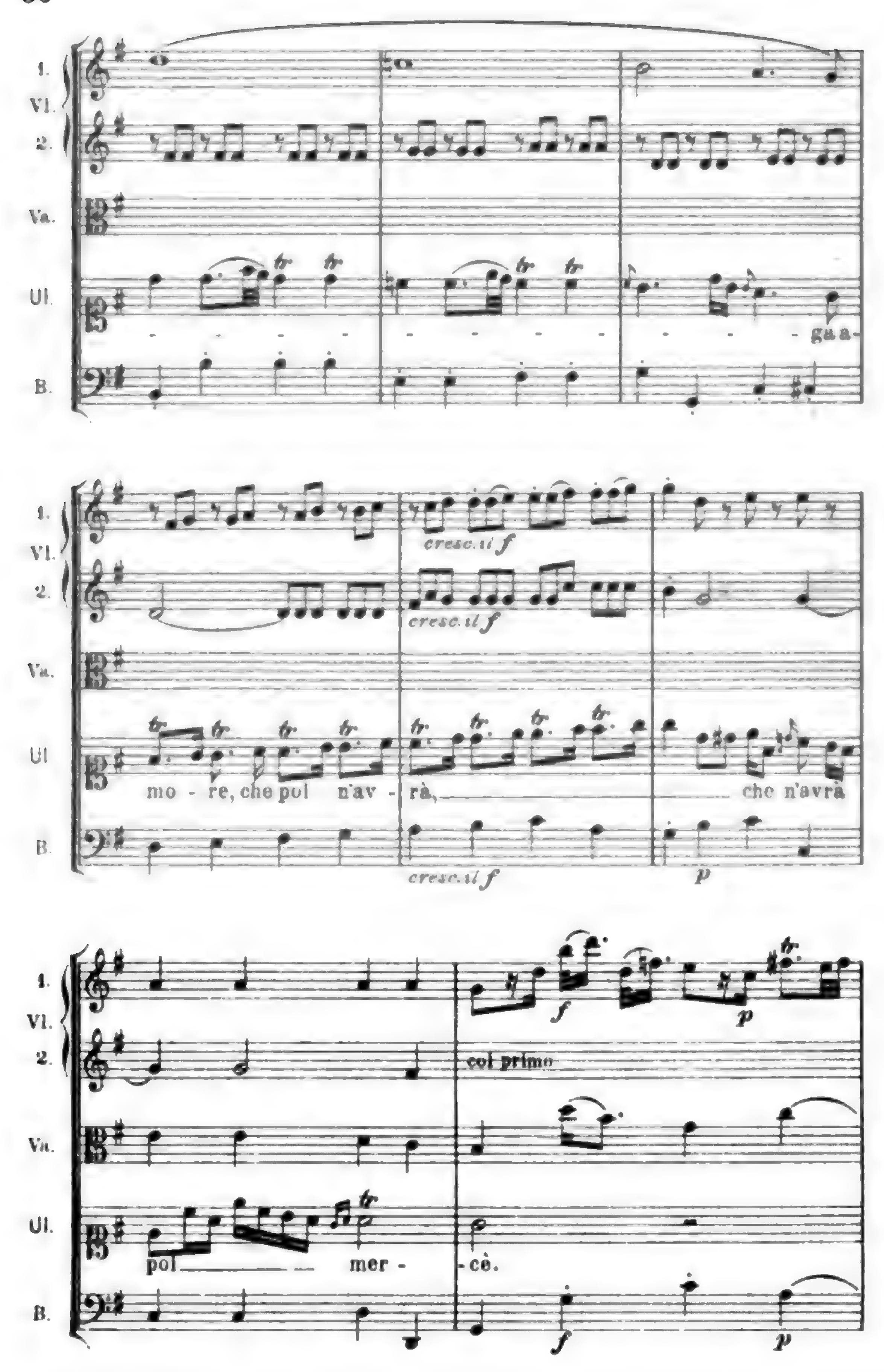
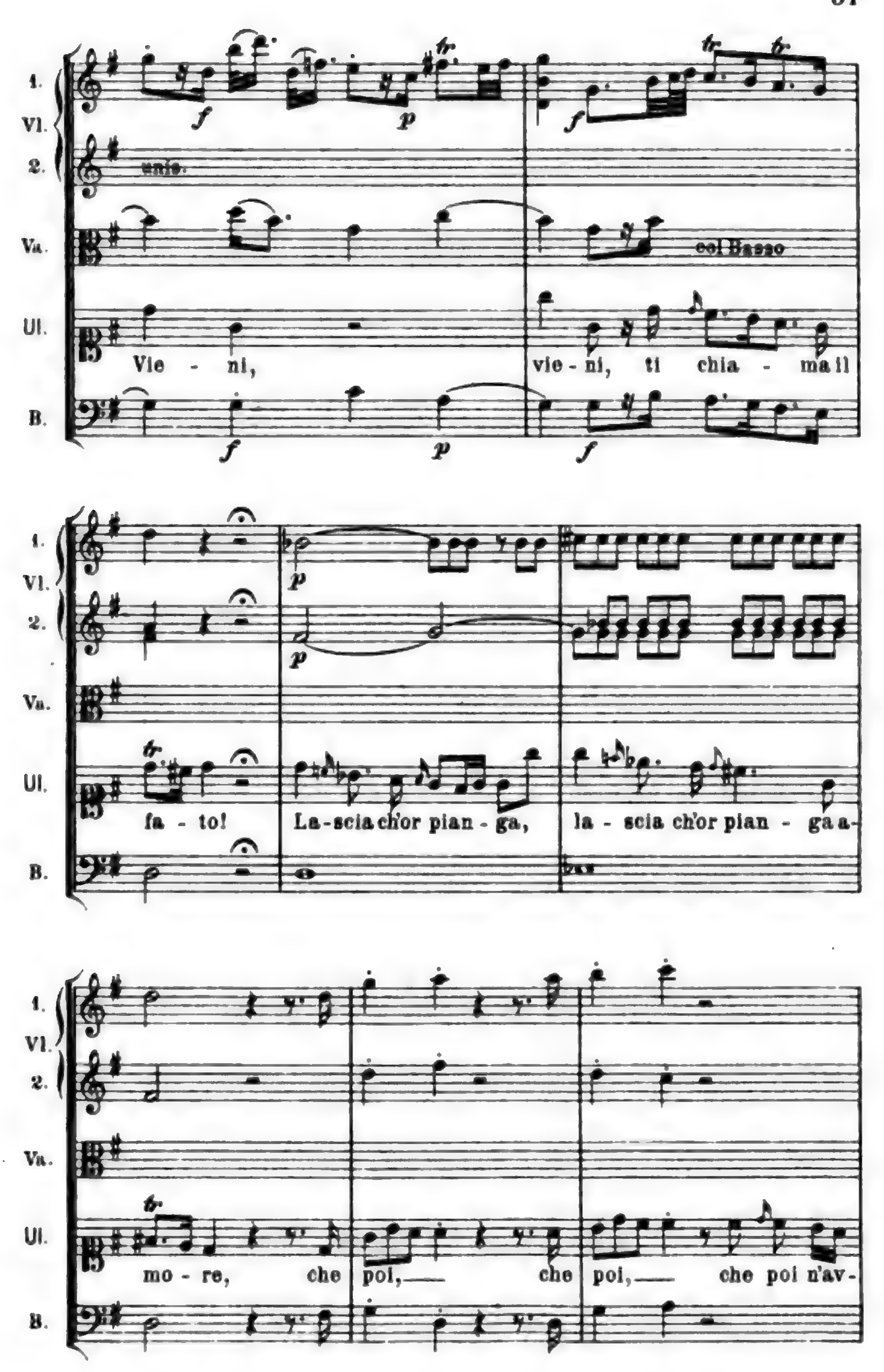
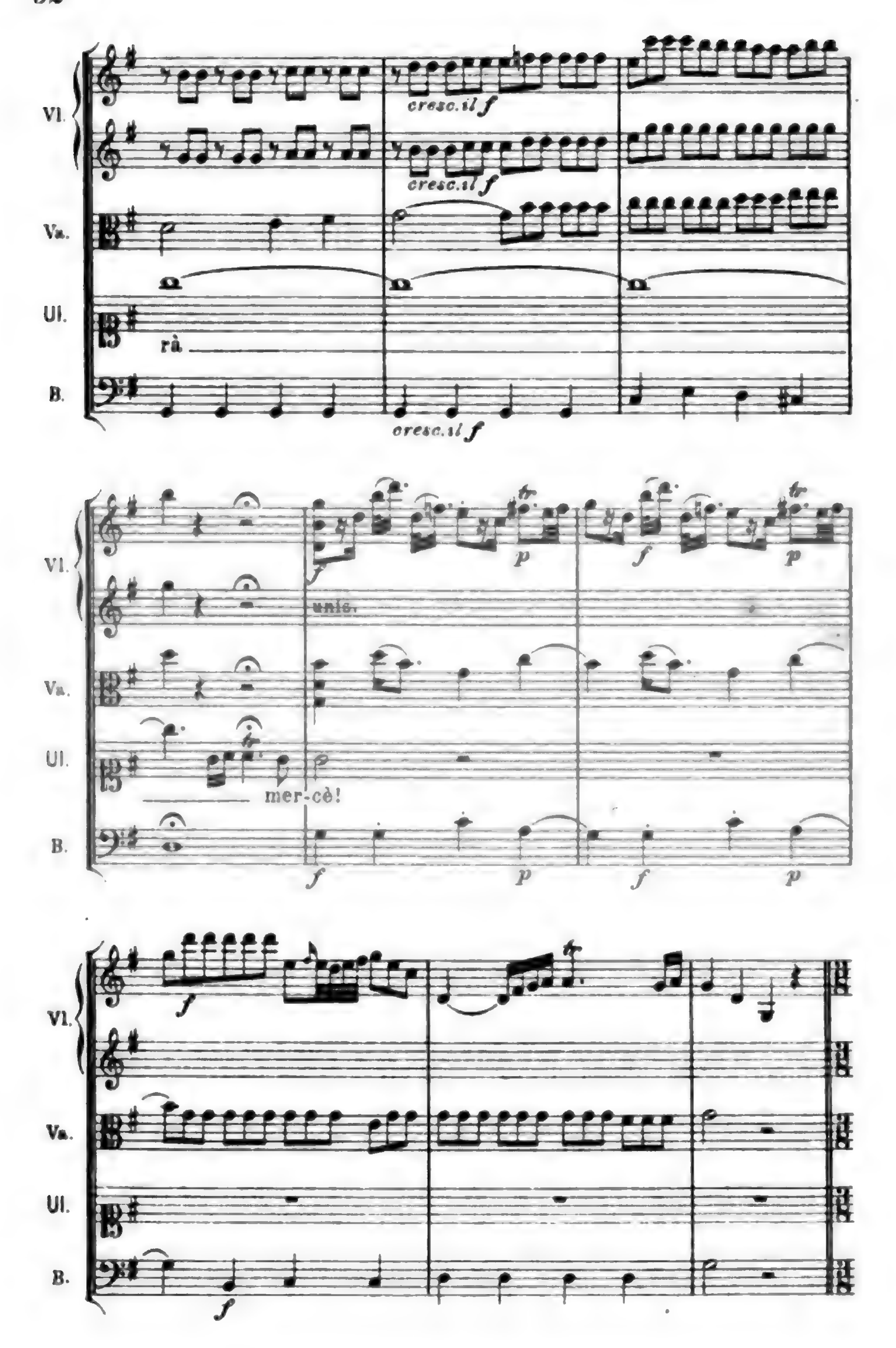
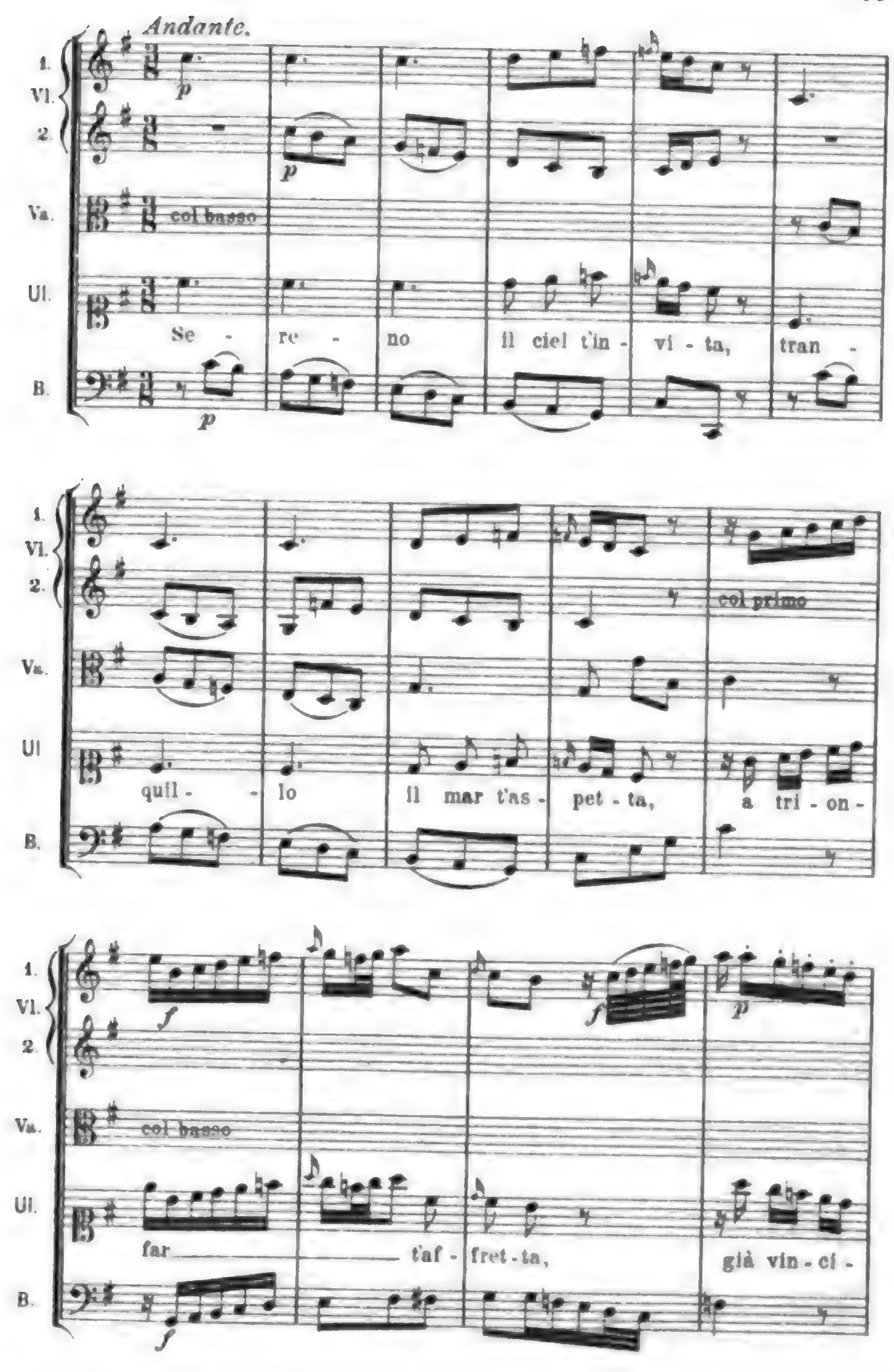
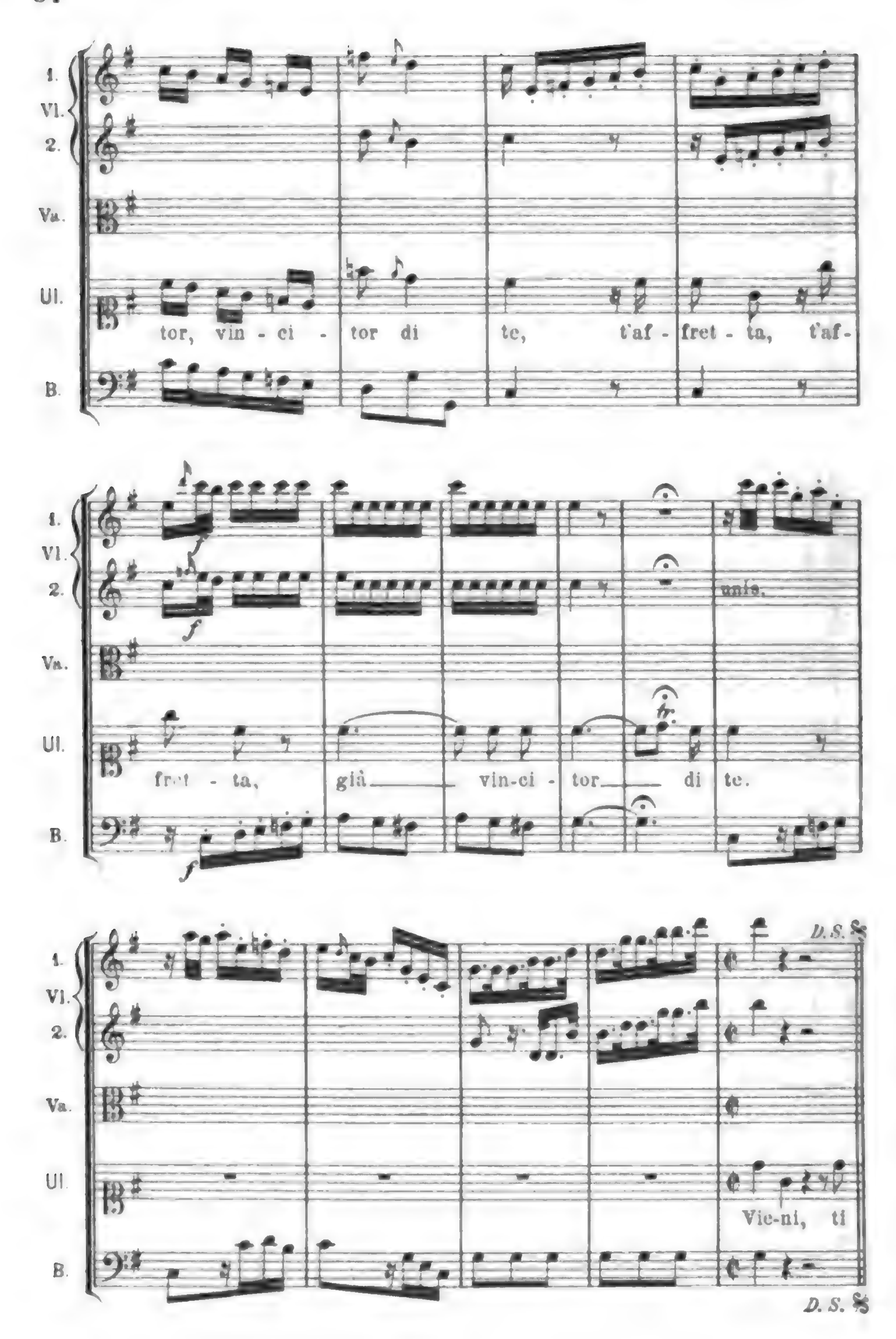


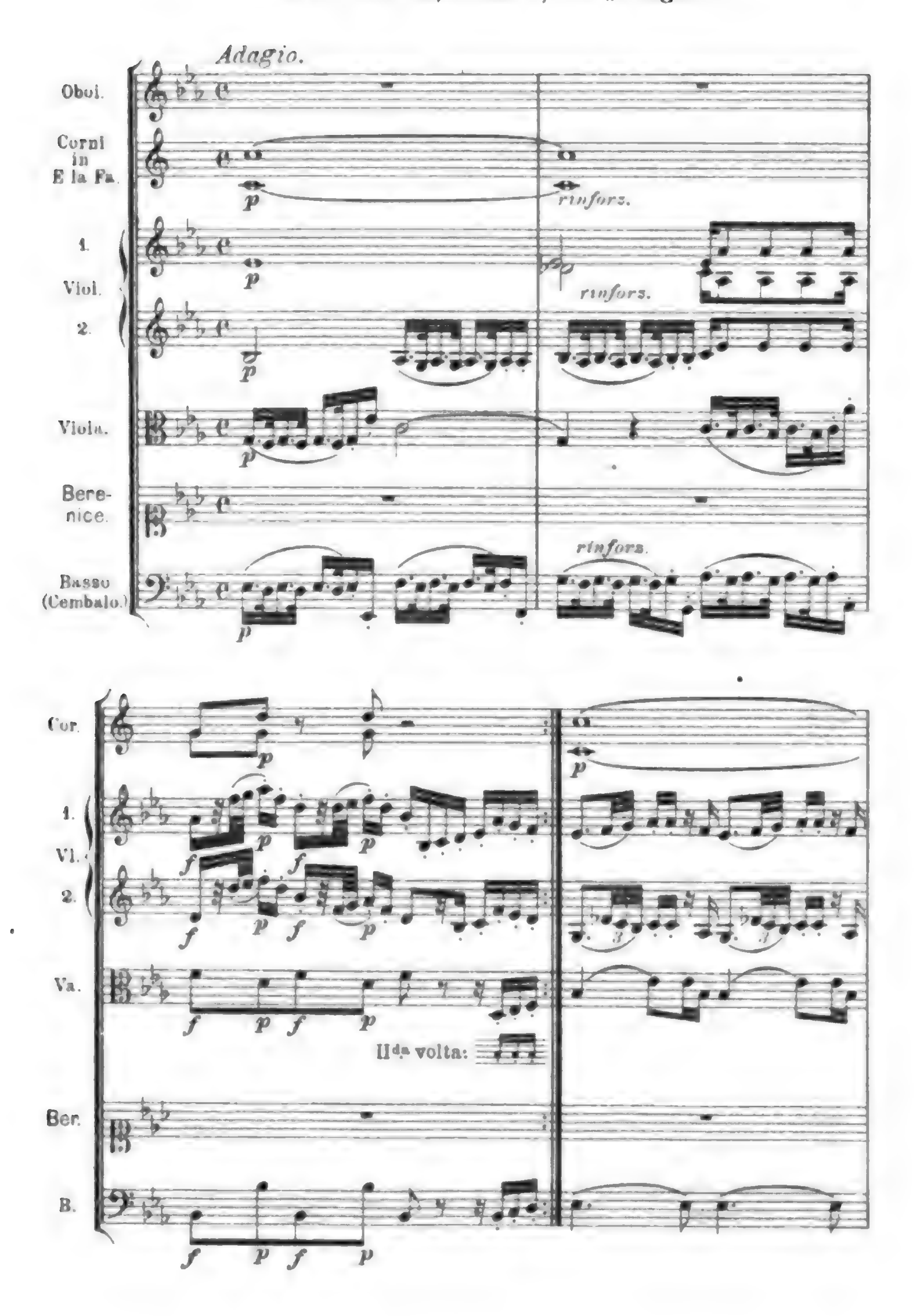
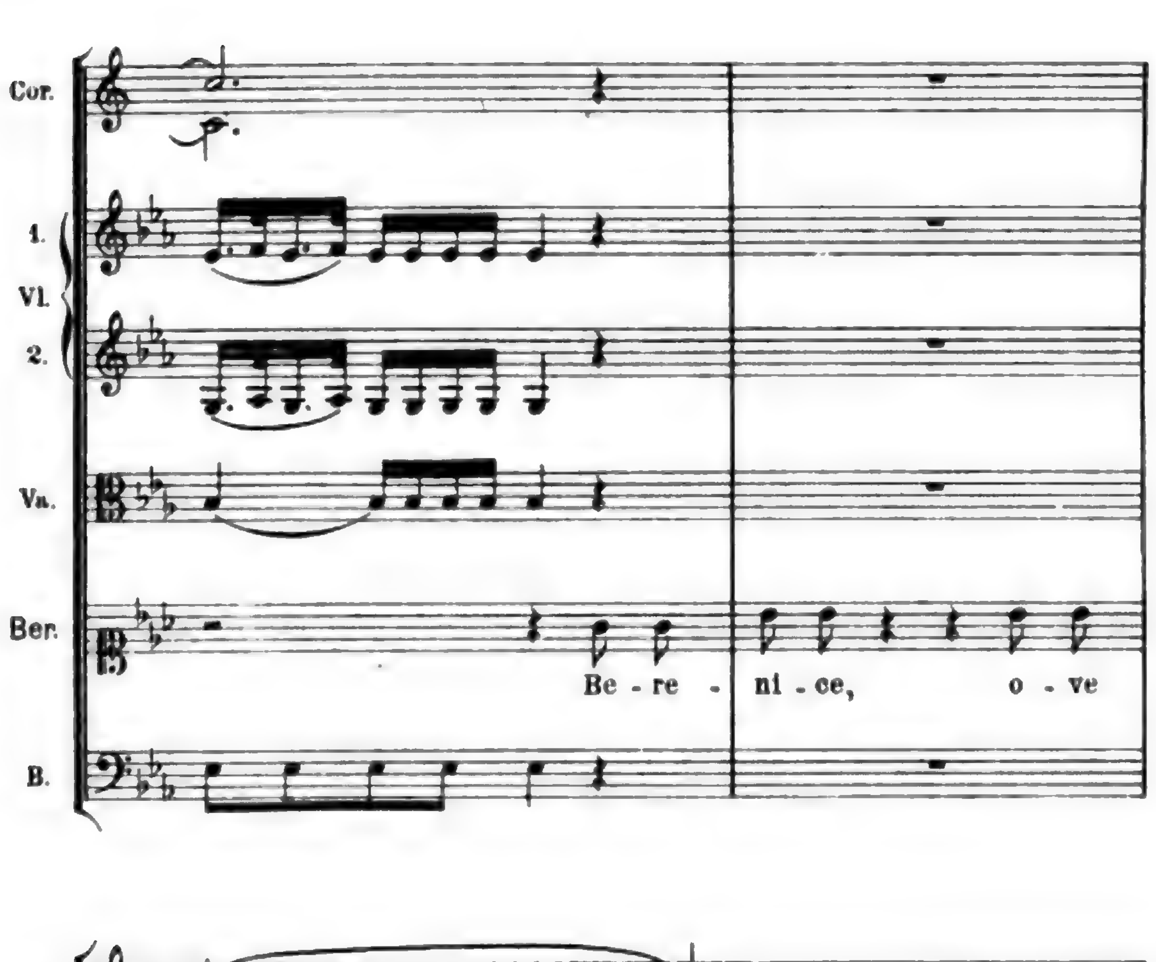
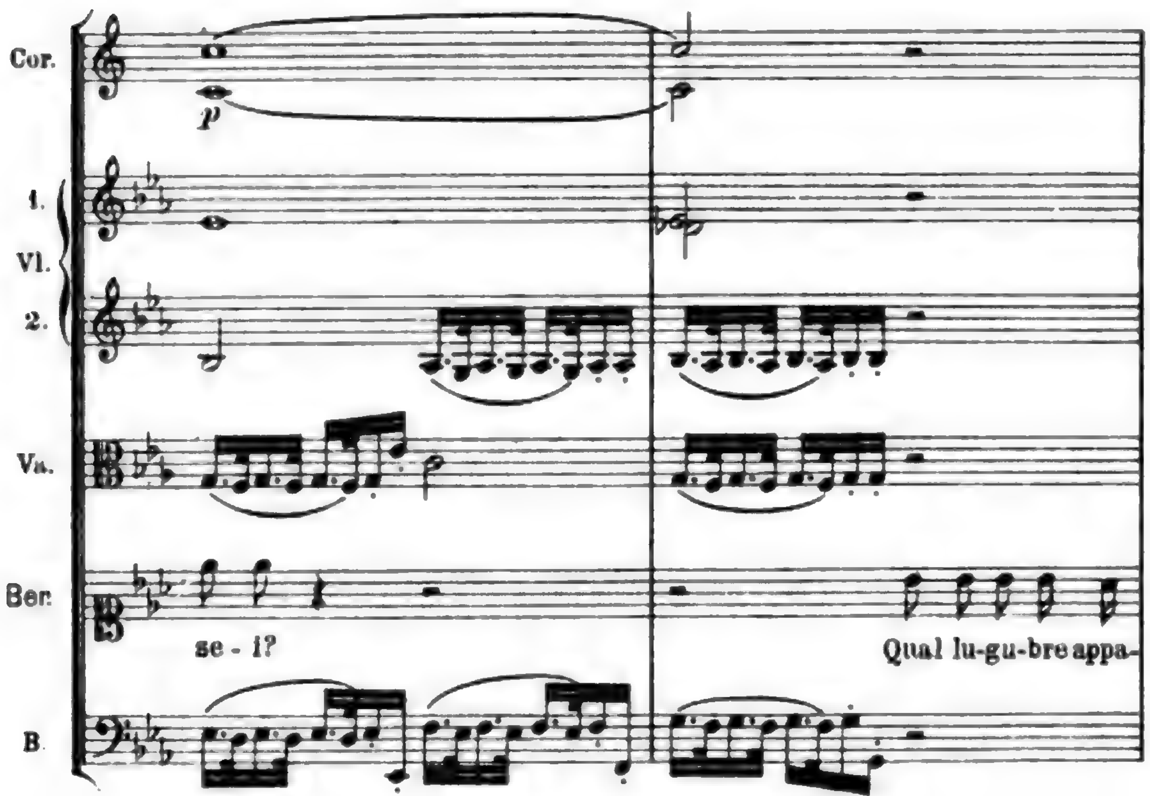
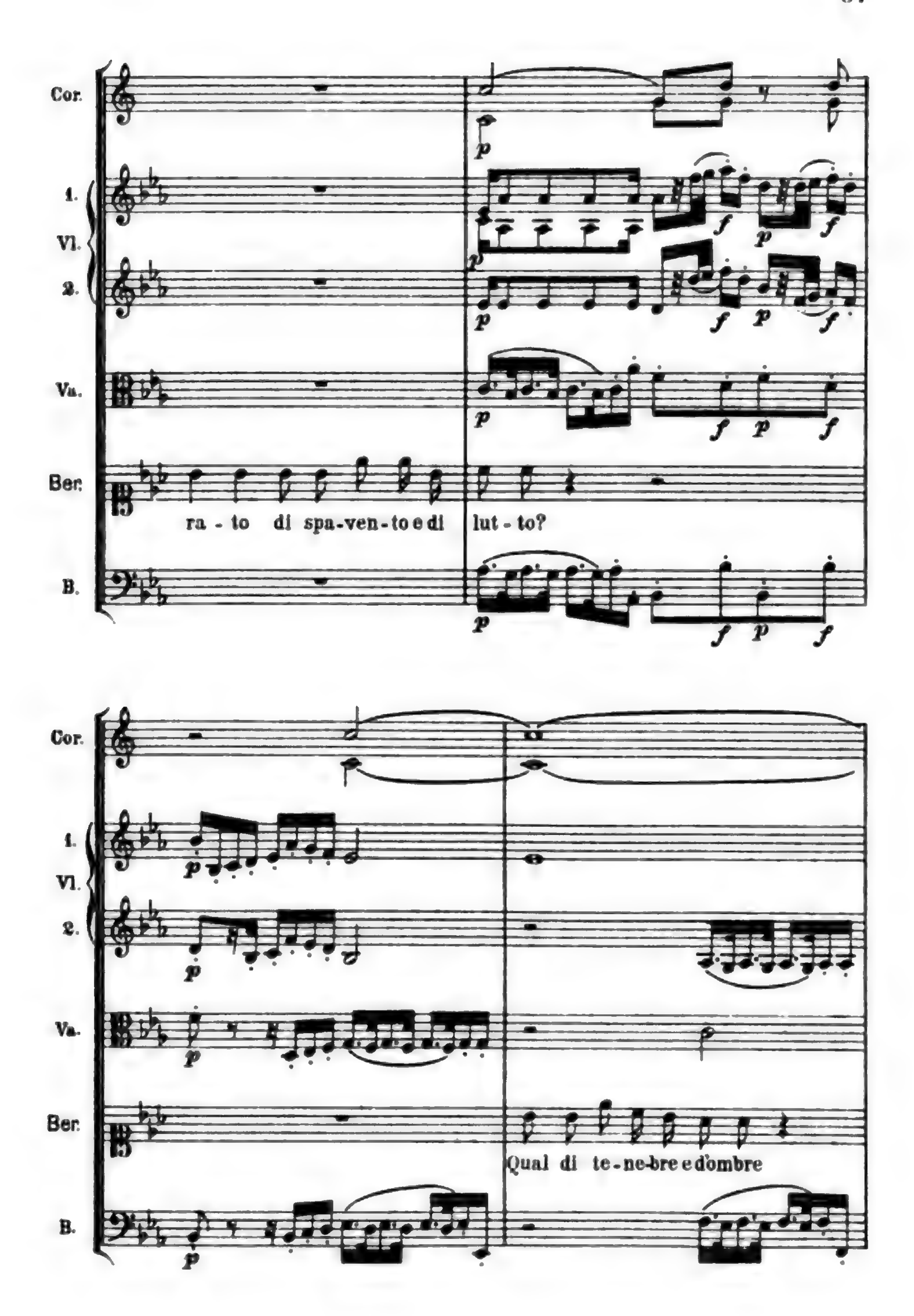
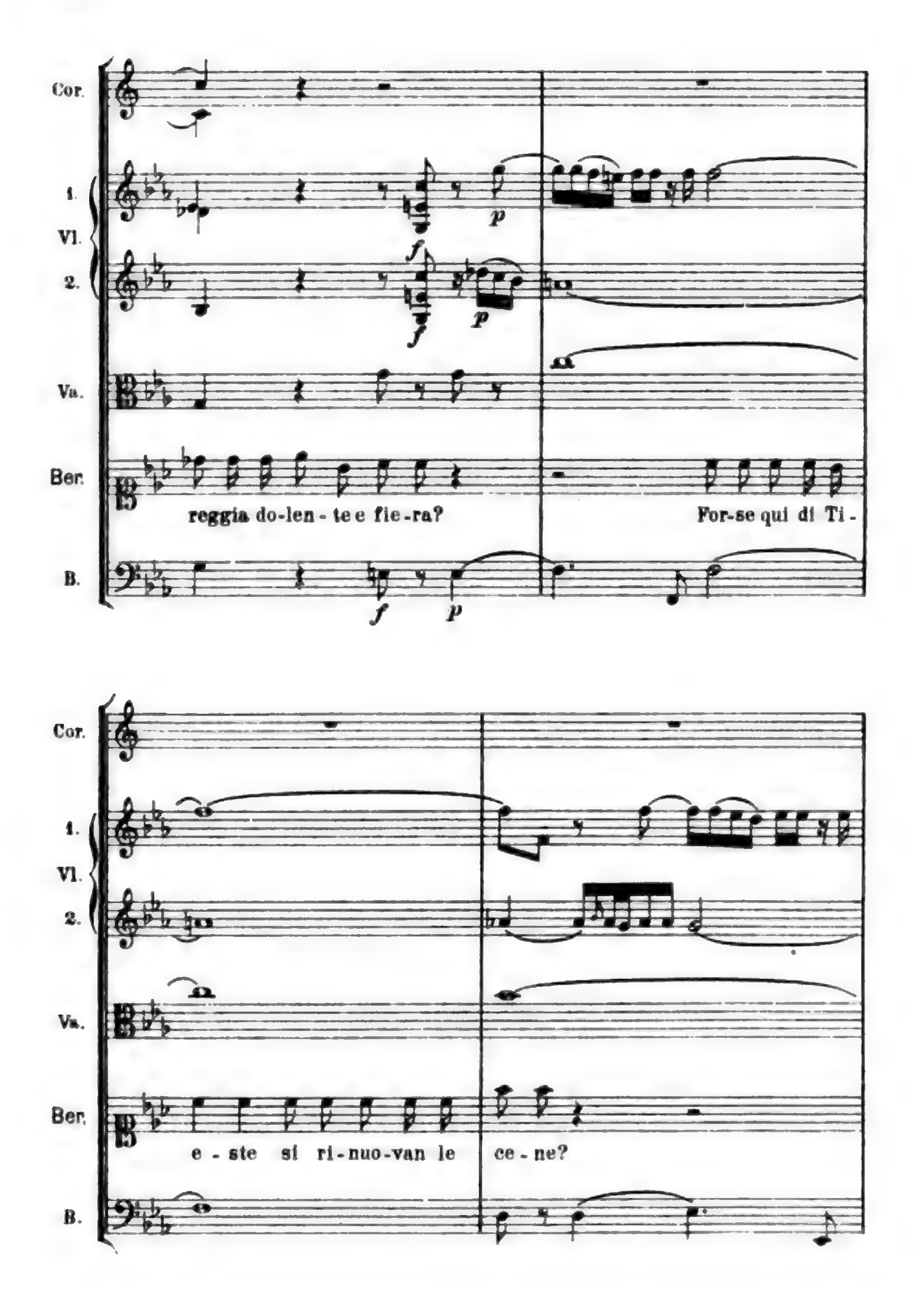
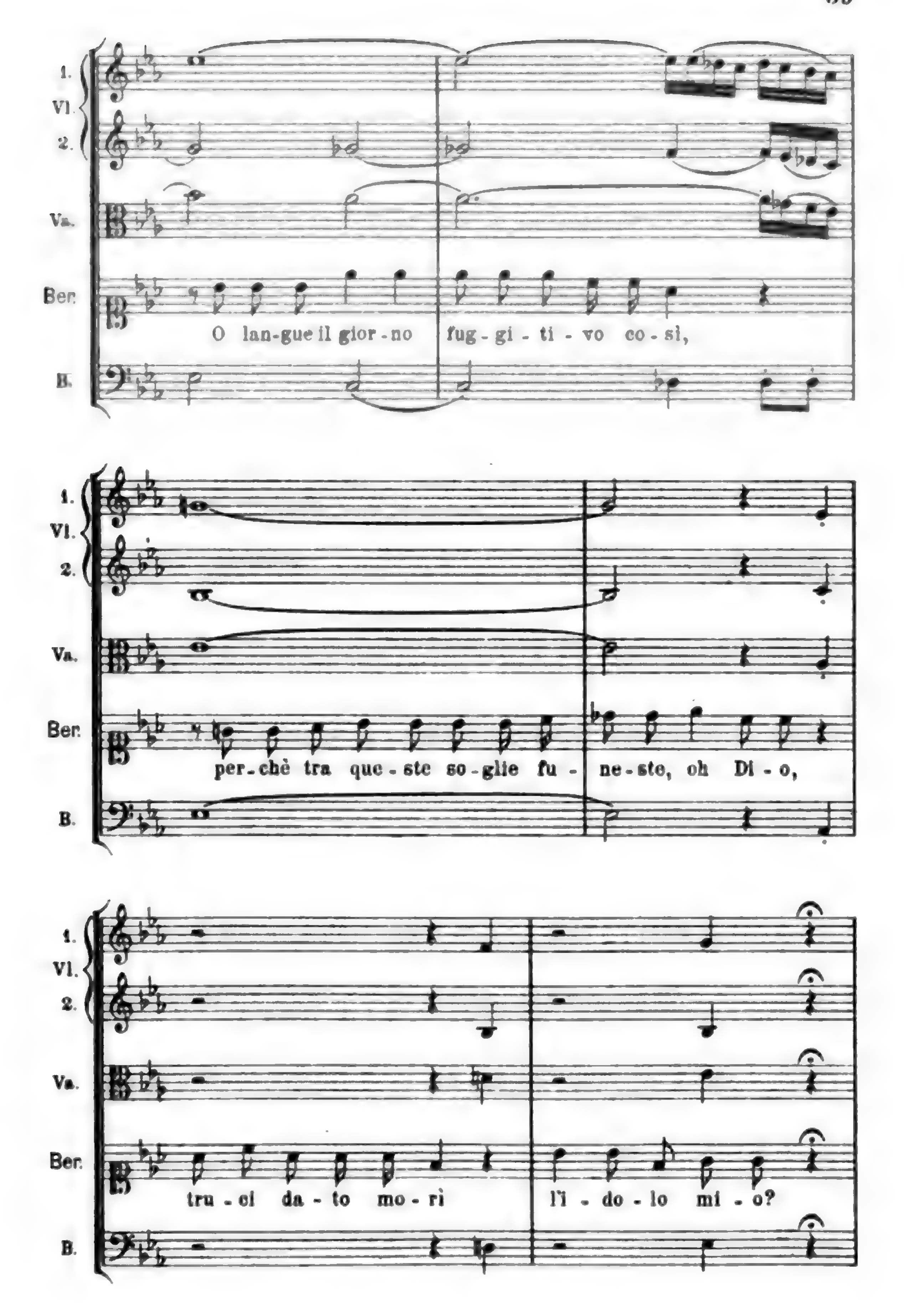
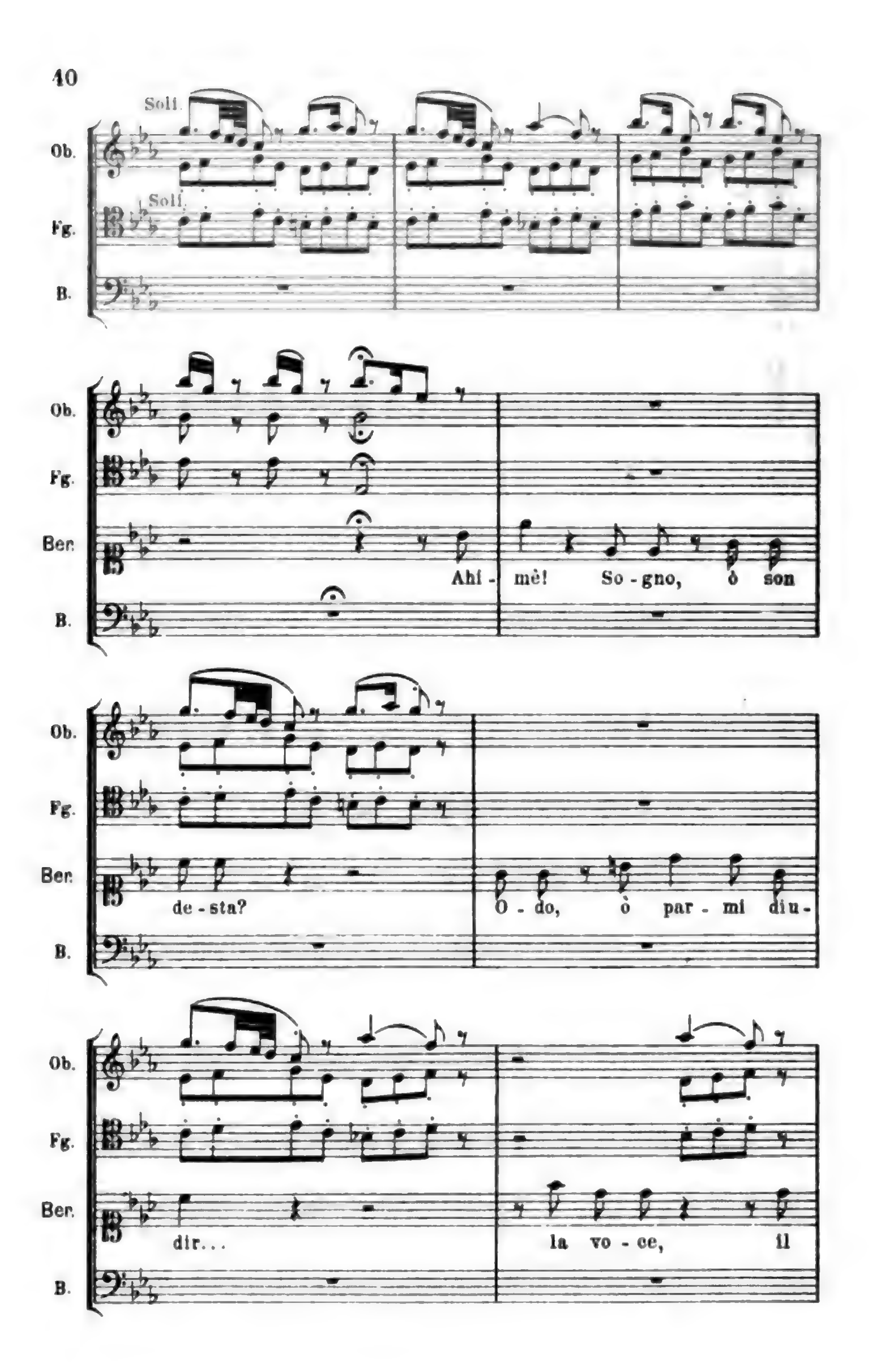
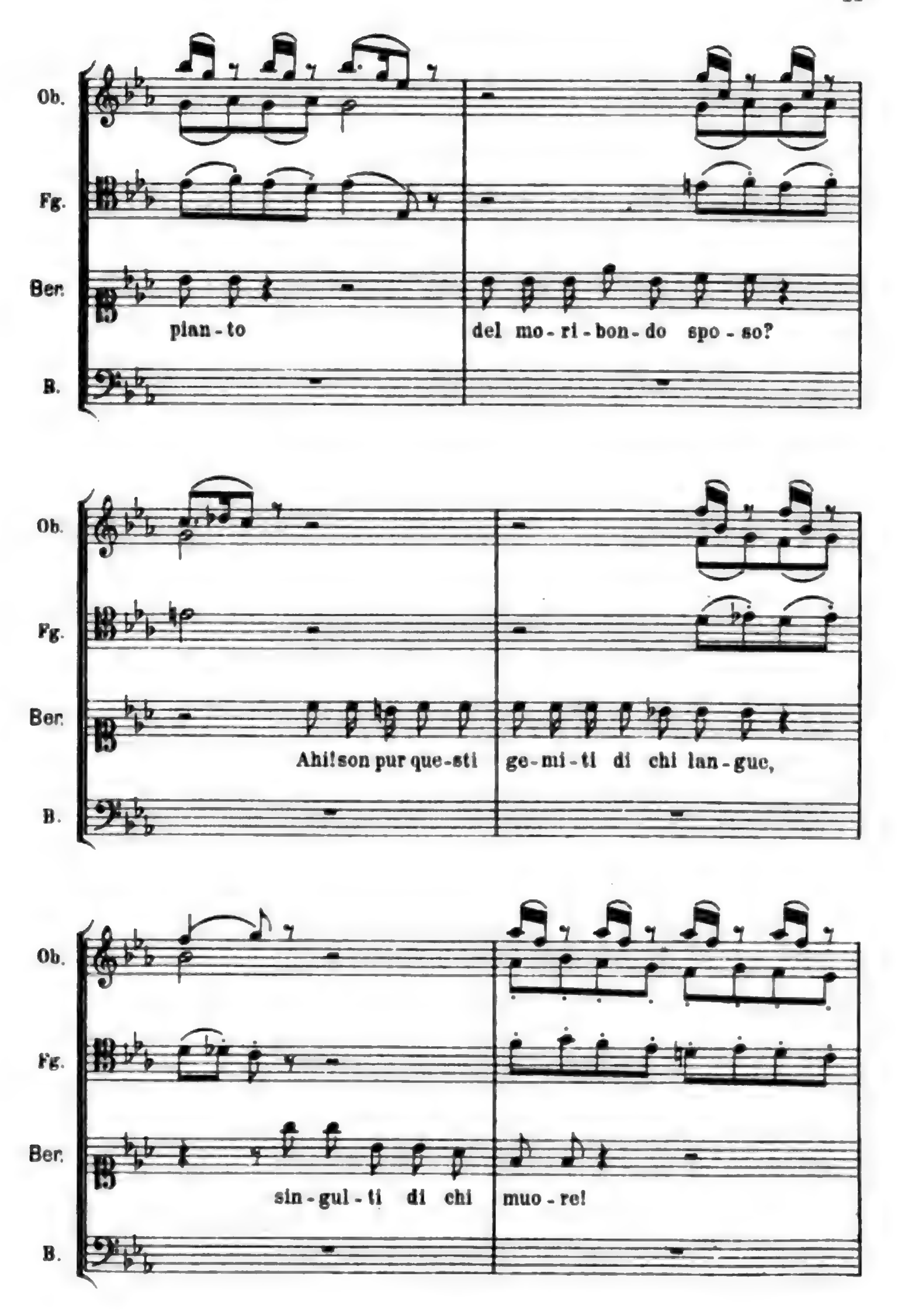
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

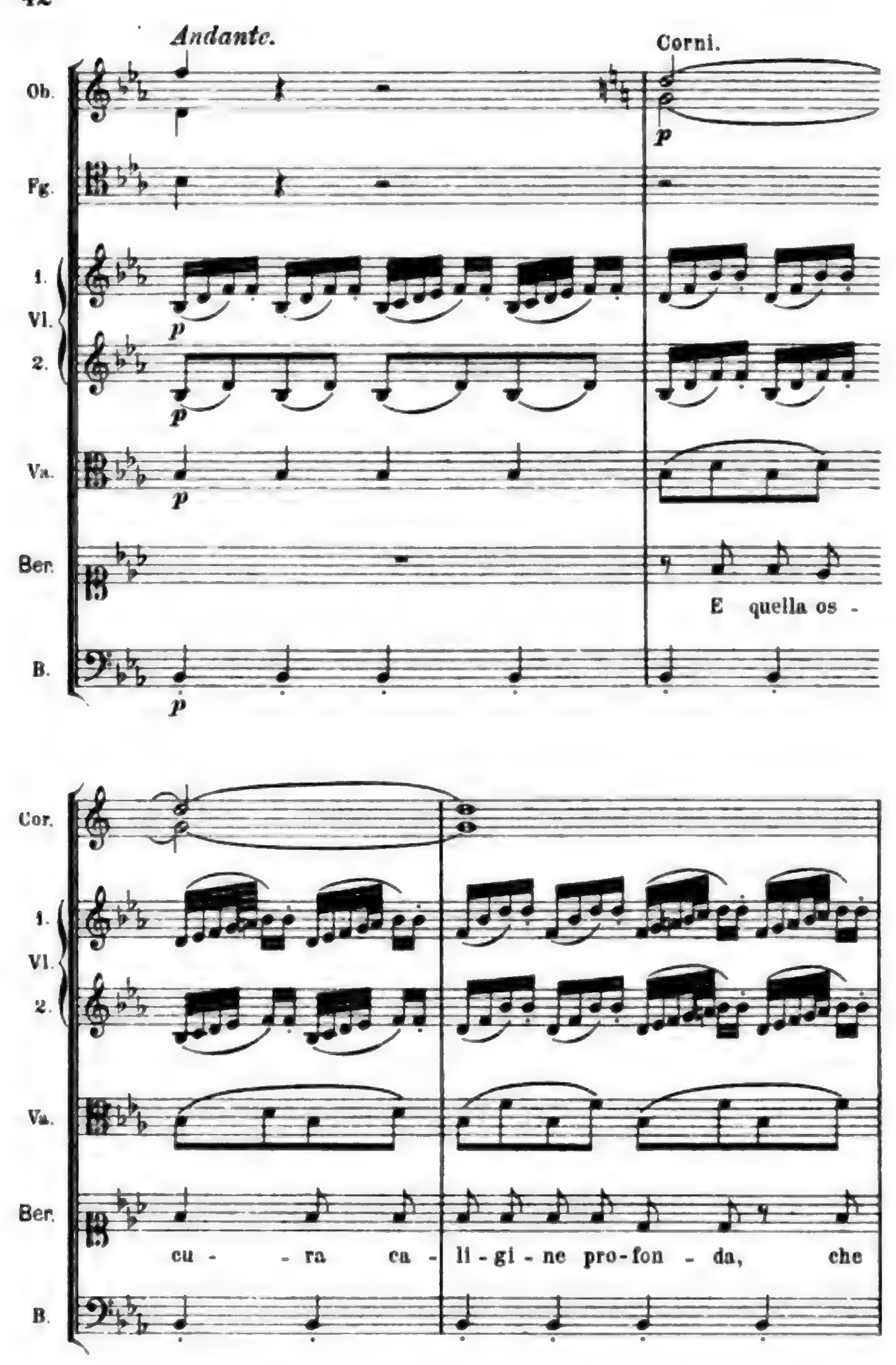
Digitized by Google

Digitized by Google


Ul.
Ach.
B.
Ach.
drà, cin - to d'al - lo - ri, e più de - gno d'a - mor. E in -
Ul.
tan - to... E in - tan - to che d'in - cen - dio, di guer - ra tut - ta av -
vam - pa la ter - ra, a tut - ti as - co - so qui lan - guir tu vor -
re - sti, in vil ri - po - so? Di - ria l'e - tà fu -
Vl.
tu - ra: di Dar - da - no le mu - ra Di - o - mede es - pu - gnò,
d'Et - to - re ot - ten - ne le spo - glie I - do - me -

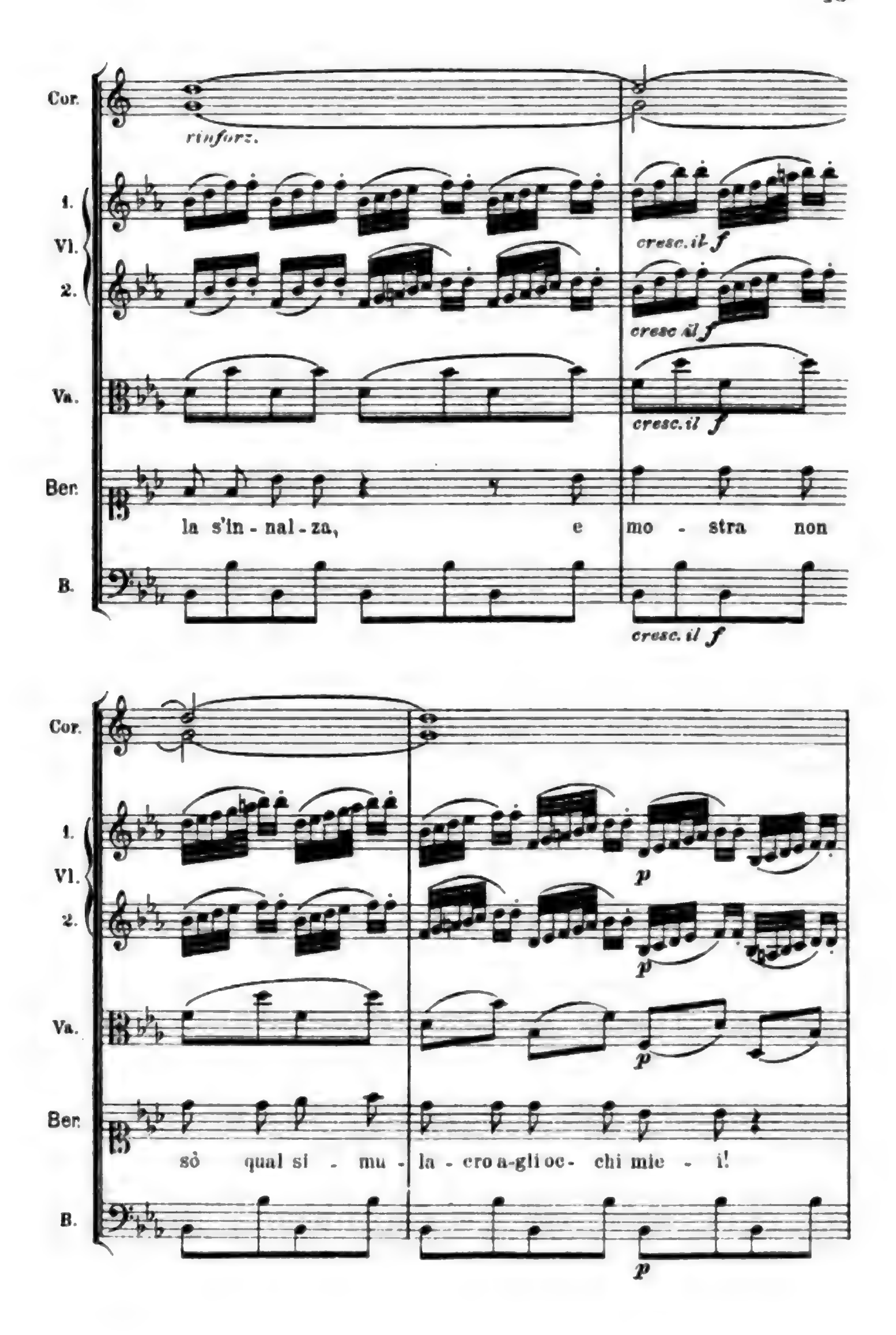


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

igitized by Google

Digitized by Google

1.
Vl.
2.
Va.
Ul.
B.
cresc. il f
f
mer-
cè!
col primo
tr
p

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

1.
Vl.
2.
Va.
Ul.
B.
tor, vin - ci - tor di te, t'af - fret - ta, t'af -
fret - ta, già vin-ci - tor di te.
unis.
tr.
f
D.S.
Vie-ni, ti
D.S.

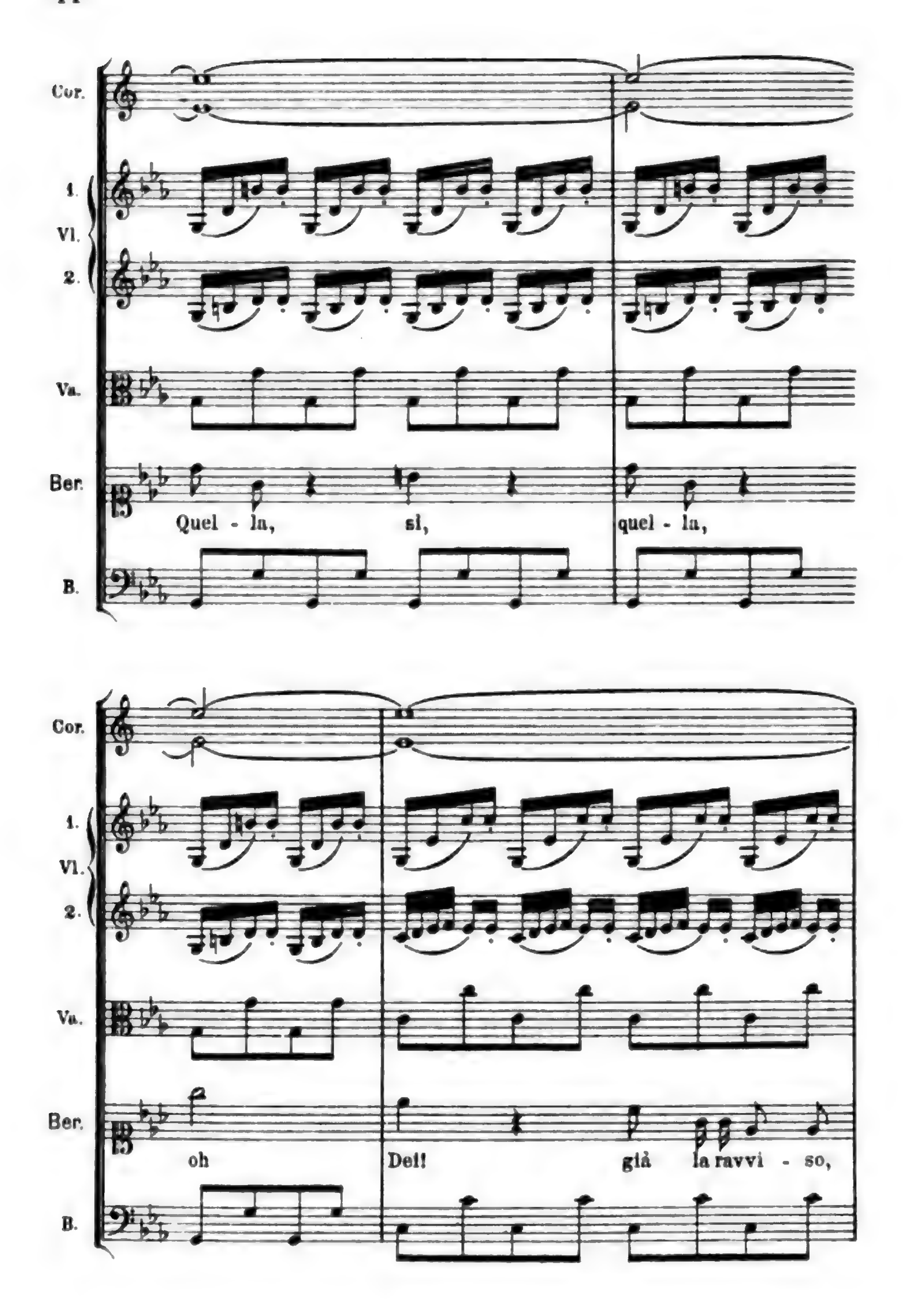
III. Atto III, Scena 6, aus „Vologeso:"

Digitized by Google

Digitized by Google

Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
ra - to di spa-ven-to e di lut - to?
B.
p
f
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
Qual di te-ne-bre e d'ombre
B.

Digitized by Google

1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
O lan-gue il gior-no fug-gi-ti-vo co-sì,
B.
per-chè tra que-ste so-glie fu-ne-ste, oh Di-o,
tru-ci da-to mo-ri l'i-do-lo mi-o?

Soli
Ob.
Soli
Fg.
B.
Ob.
Fg.
Ber.
Ahi - mè! So - gno, ò son
B.
Ob.
Fg.
Ber.
de - sta? O - do, ò par - mi diu-
B.
Ob.
Fg.
Ber.
dir... la vo - ce, il
B.

Digitized by Google

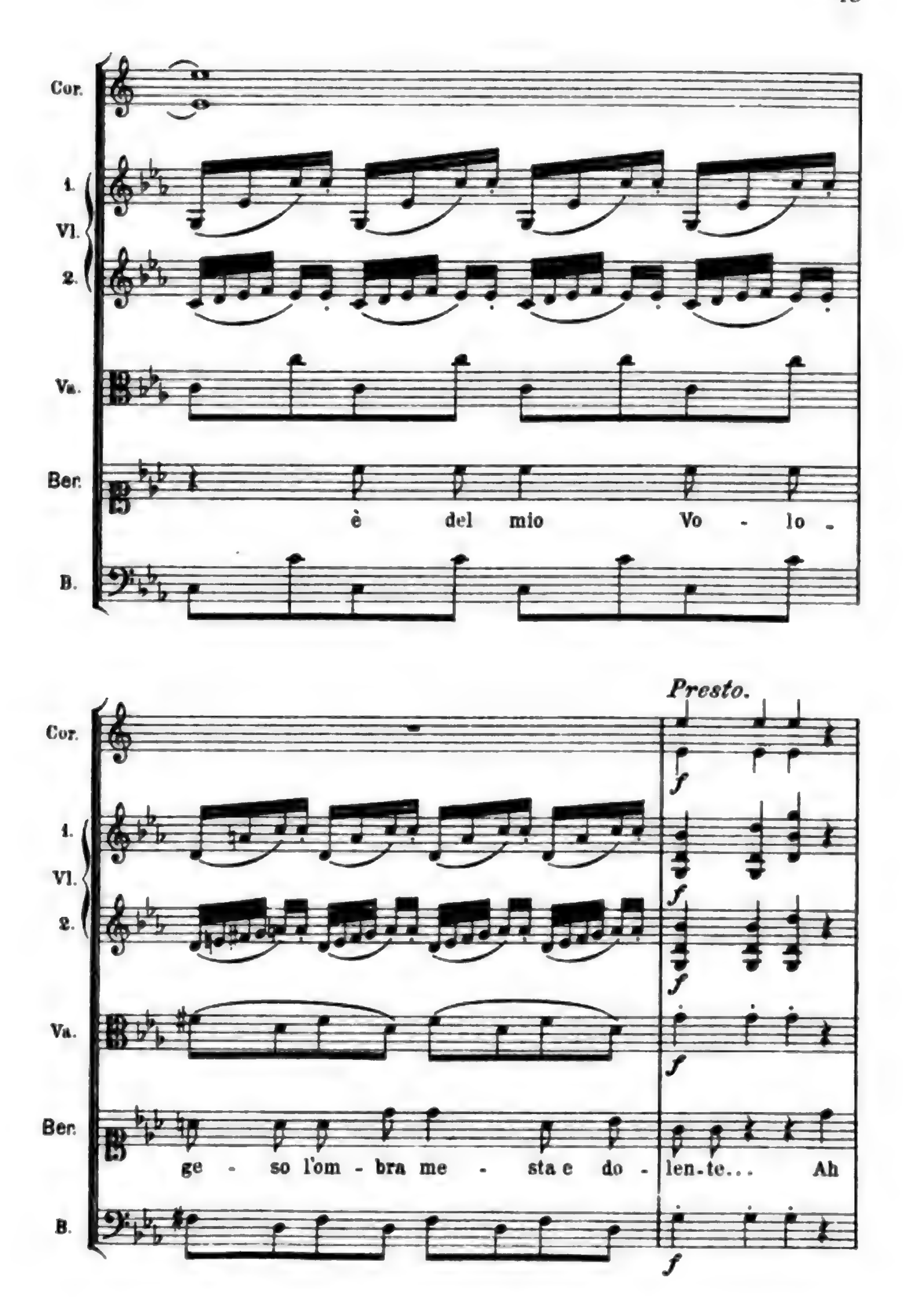
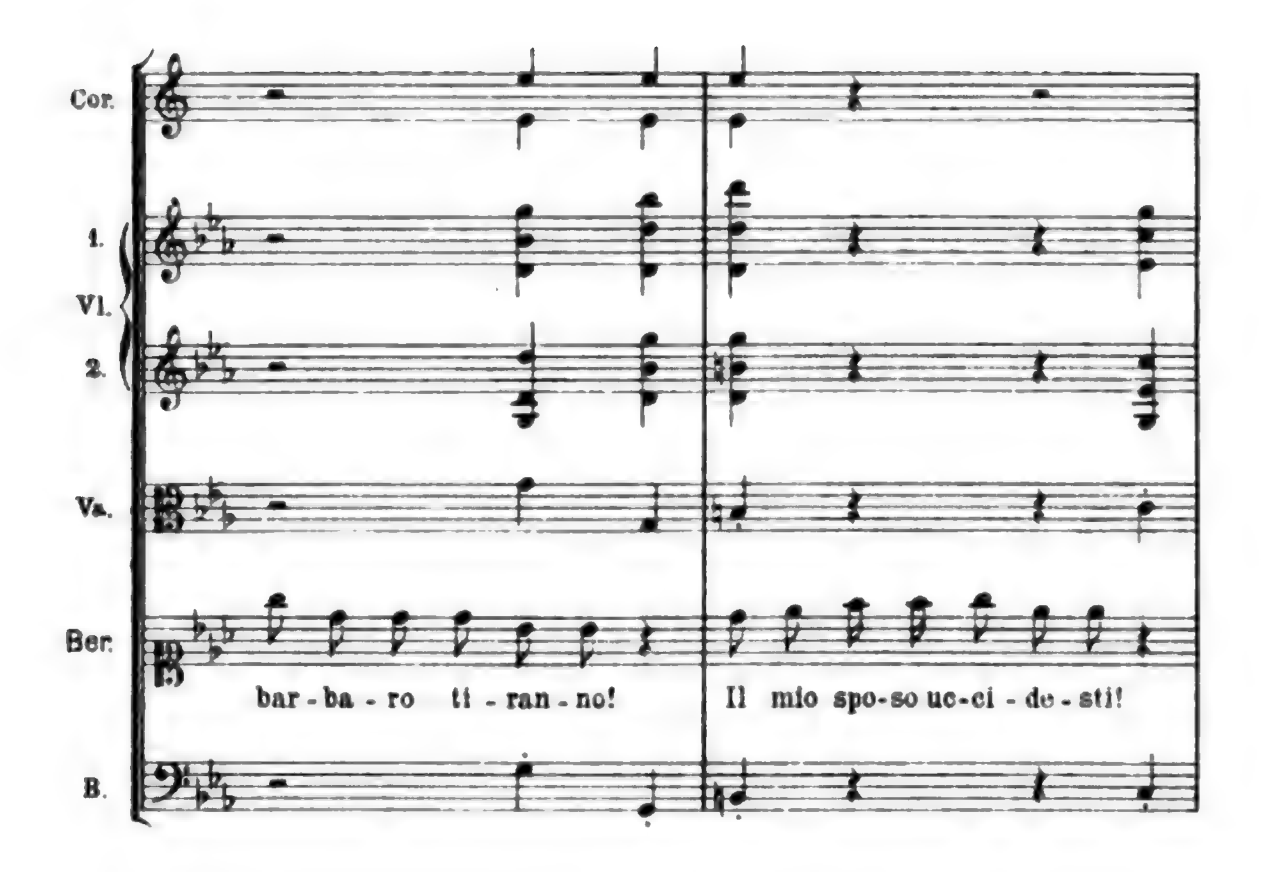
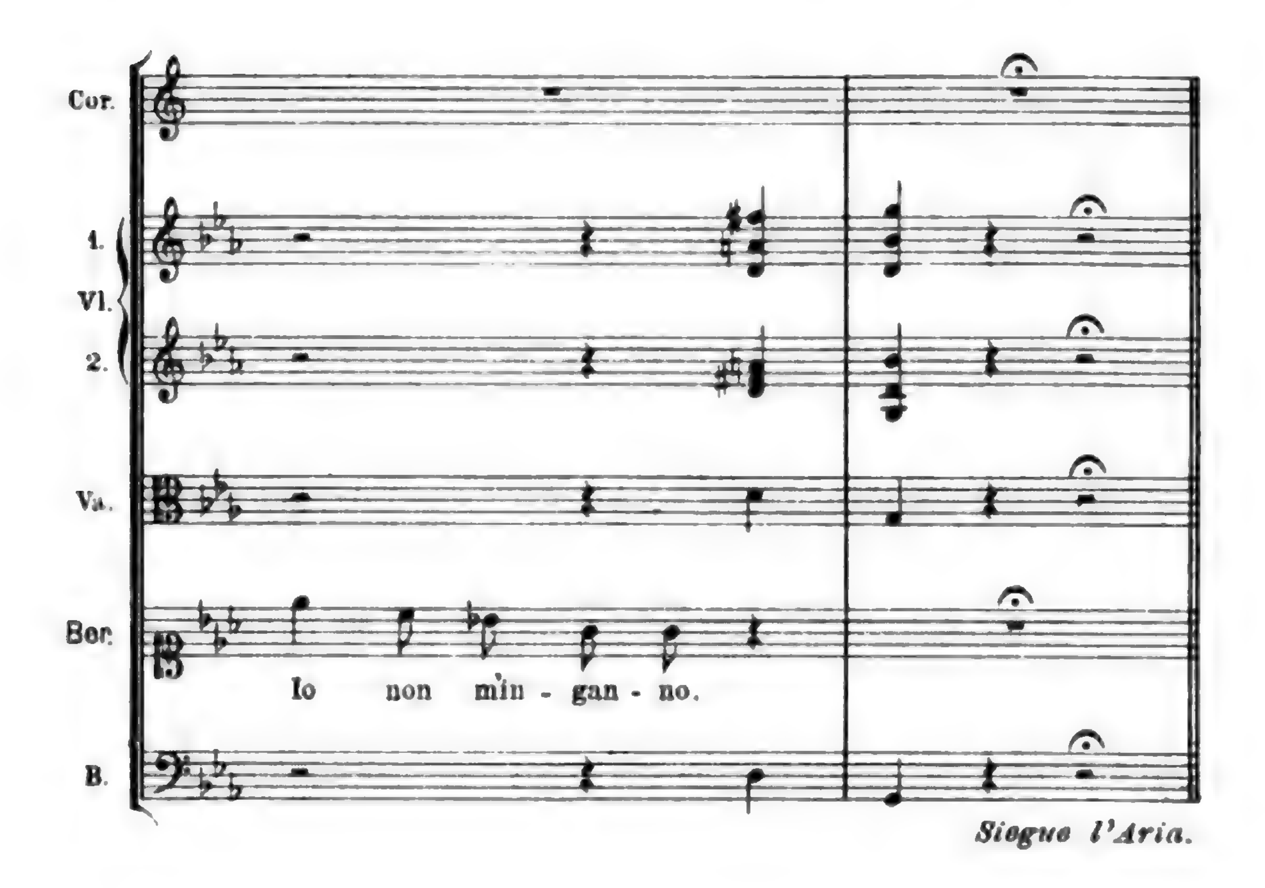

Andante.
Corni.
Ob.
Fg.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
E quella os -
B.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
cu - - ra ca - li - gi - ne pro - fon - da, che
B.

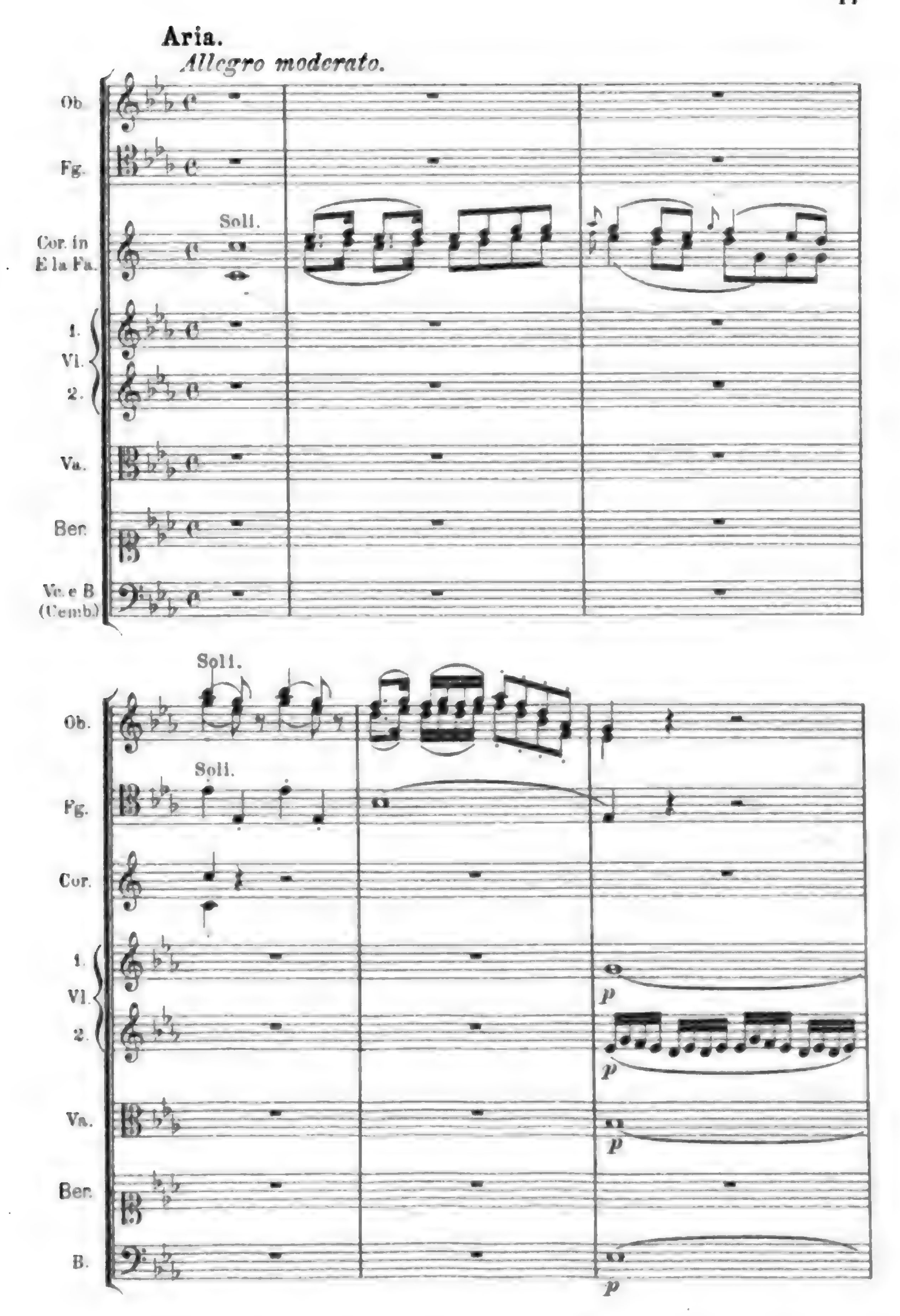
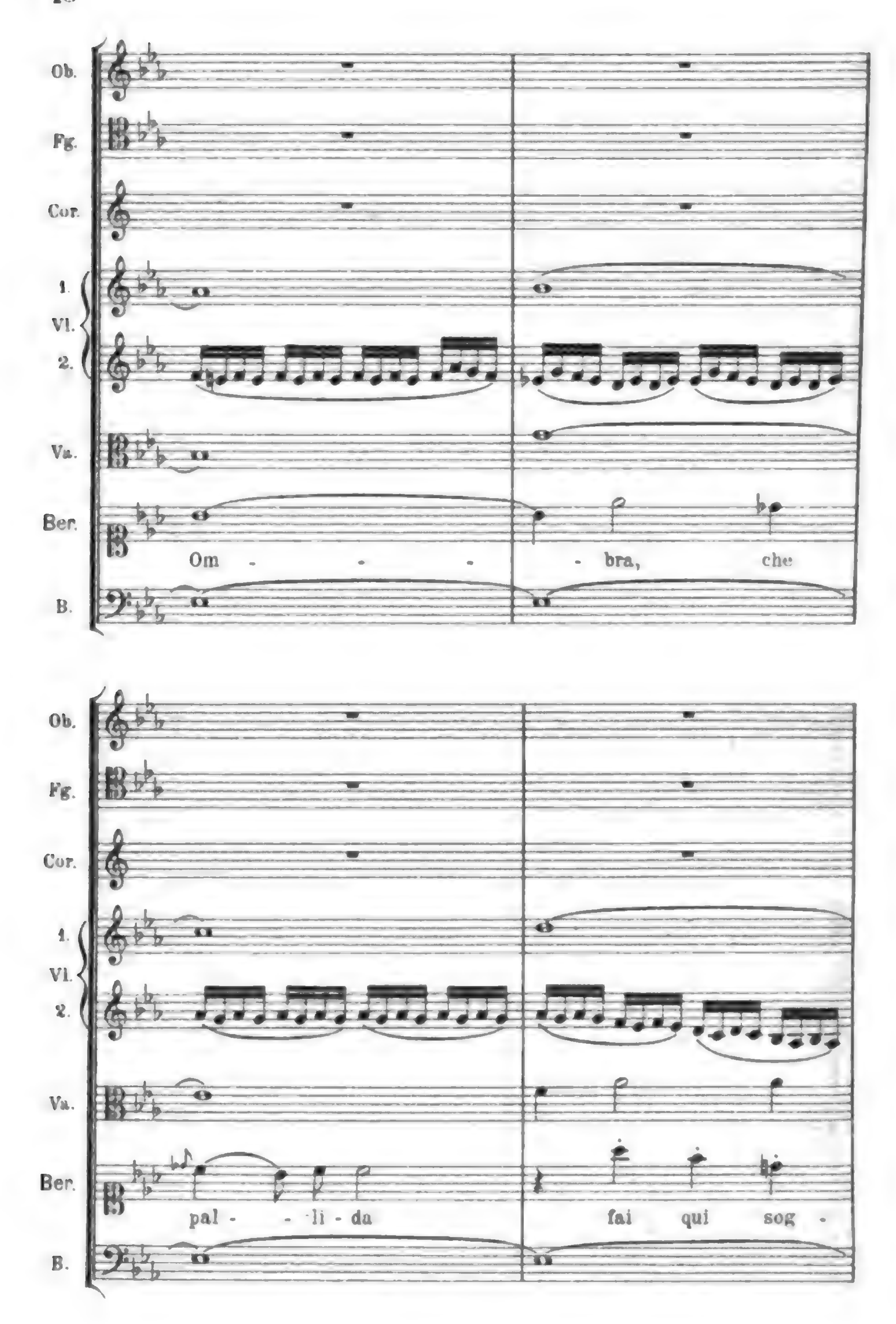
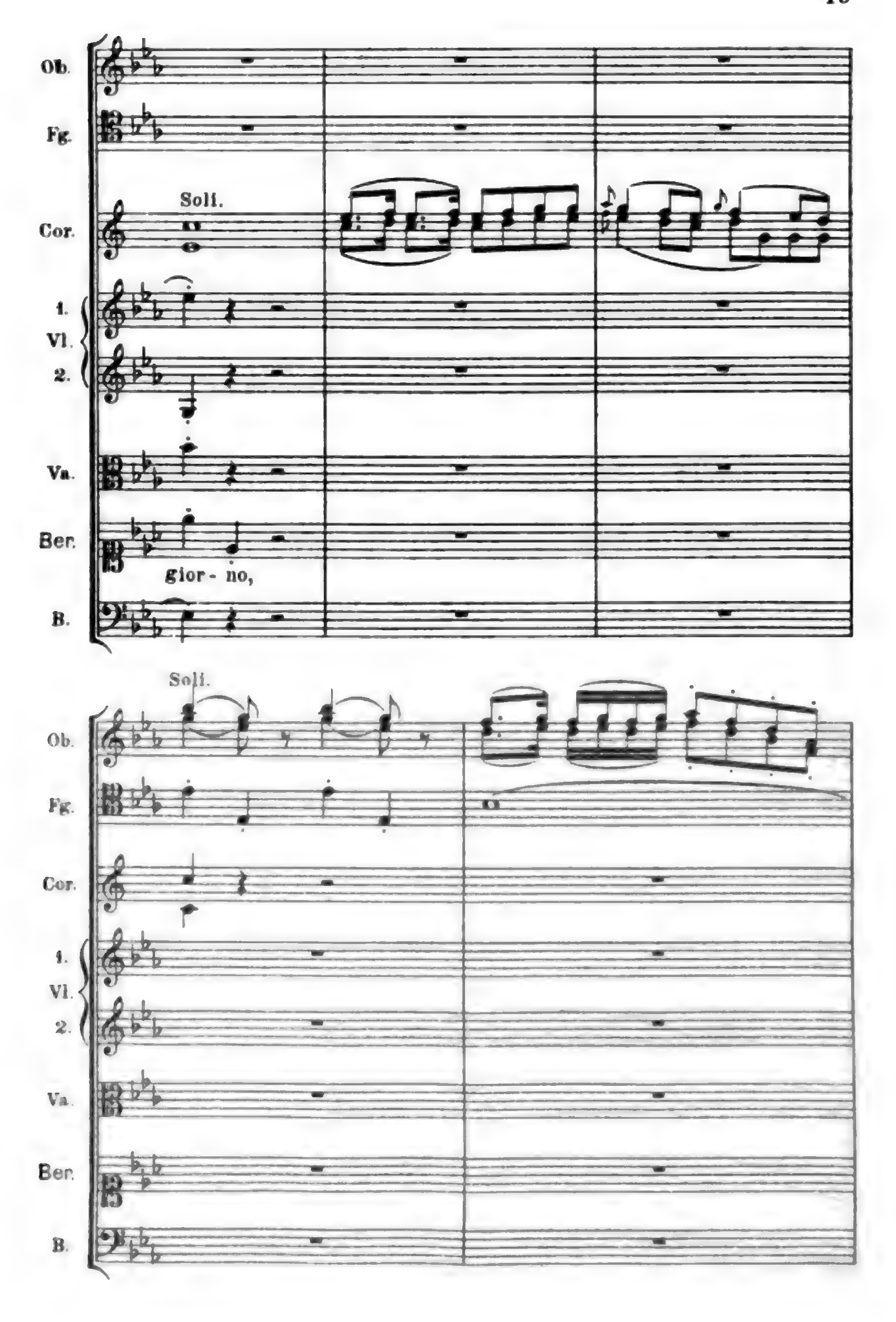
by Google

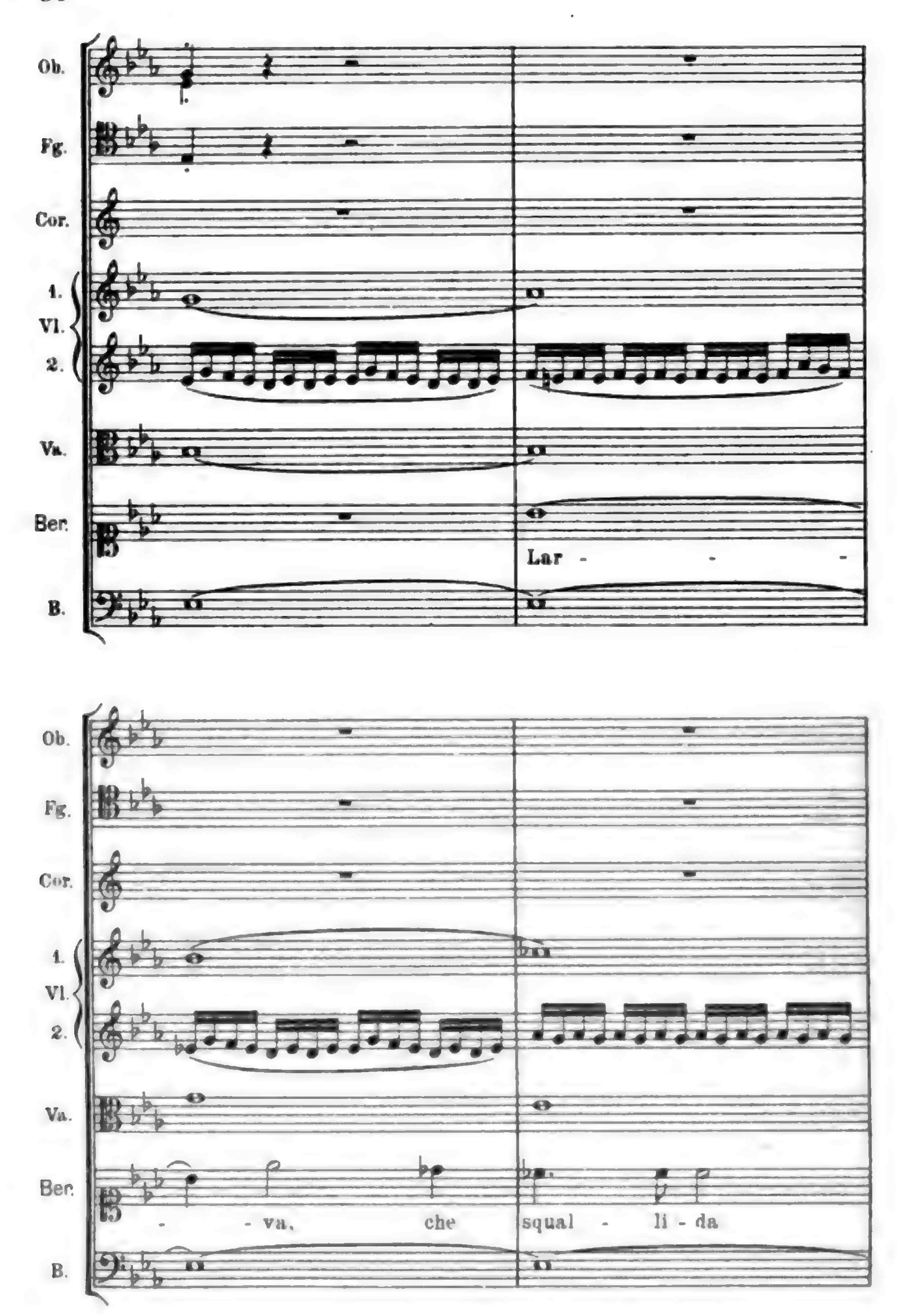
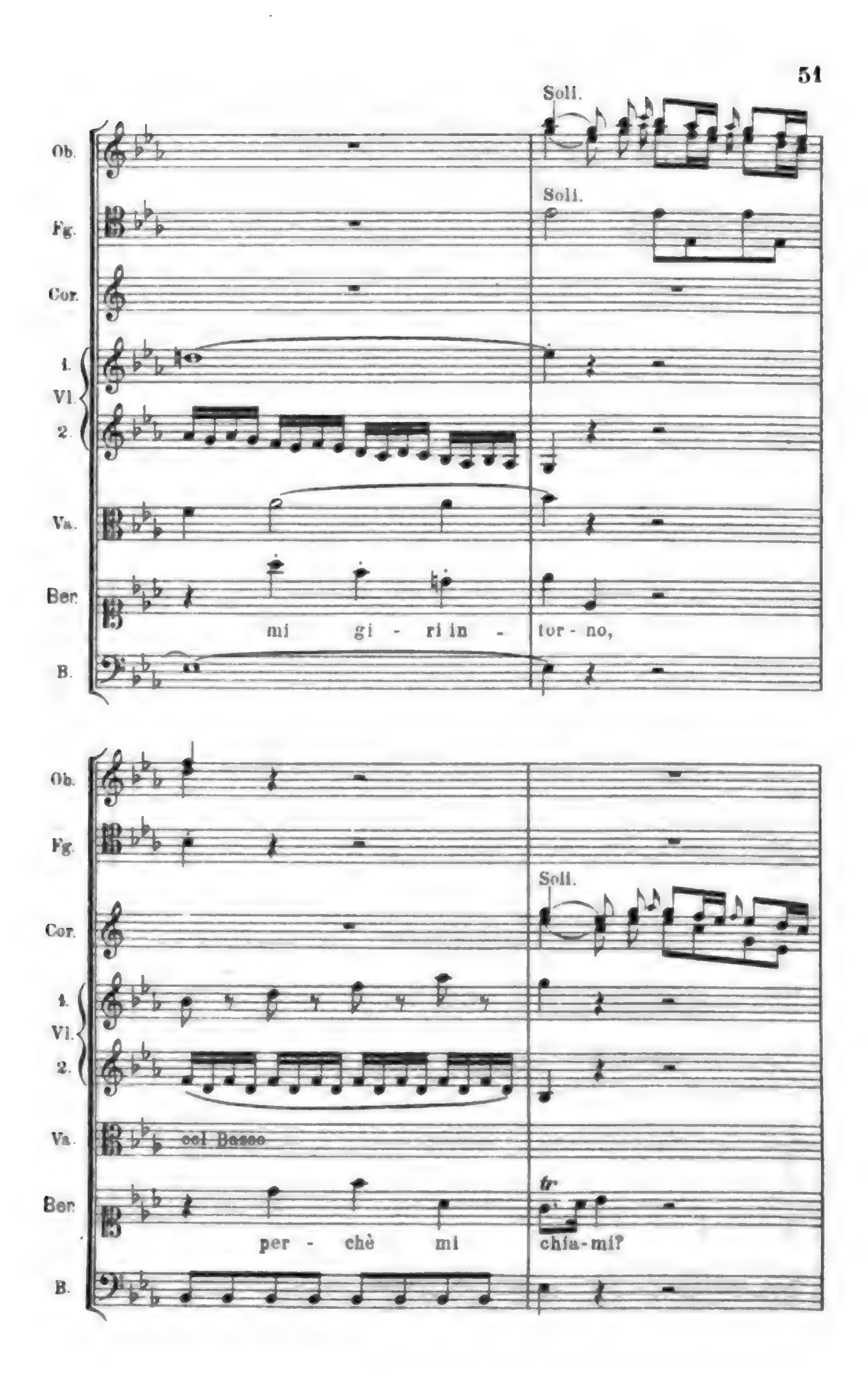


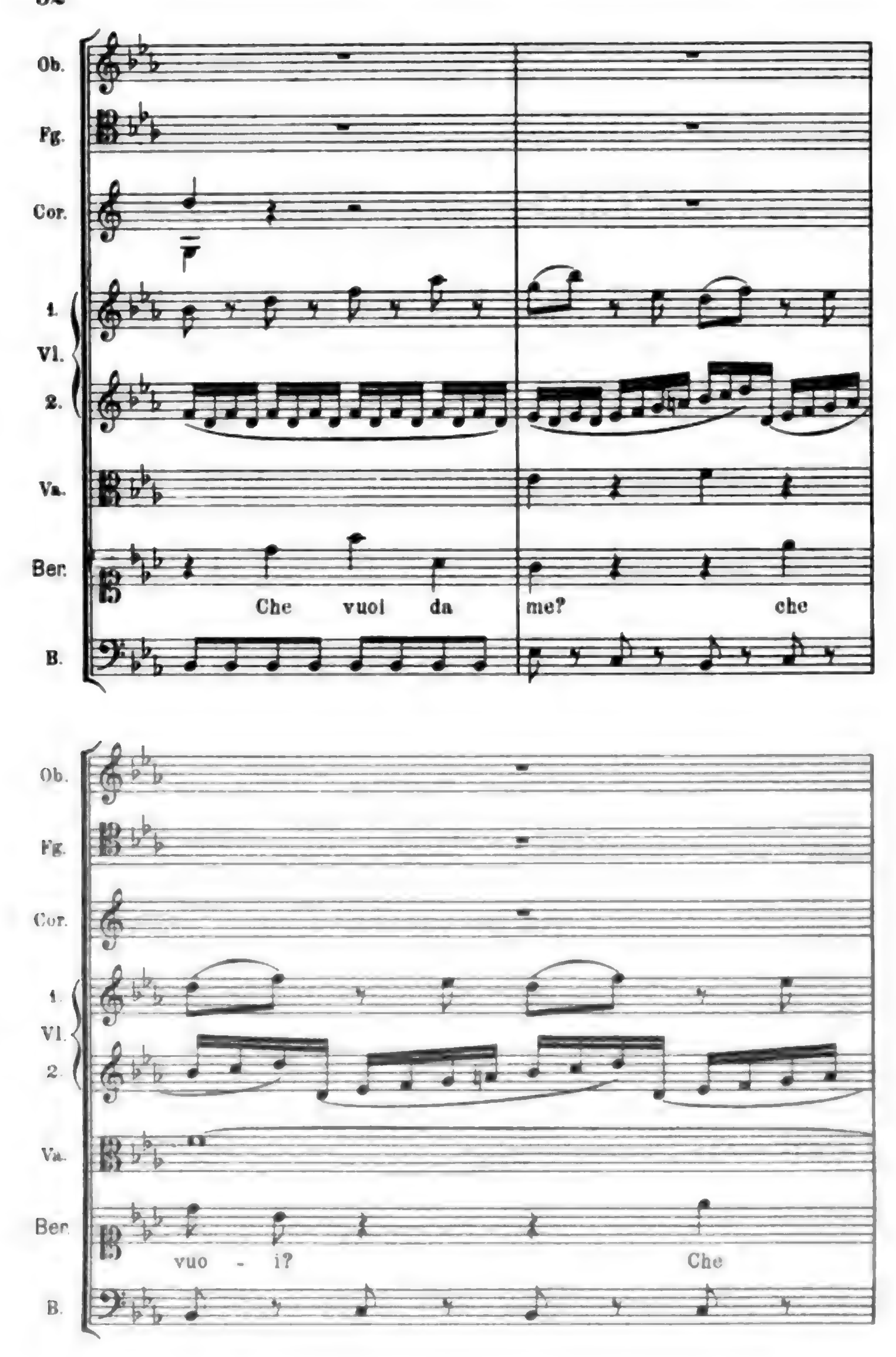
Digitized by Google

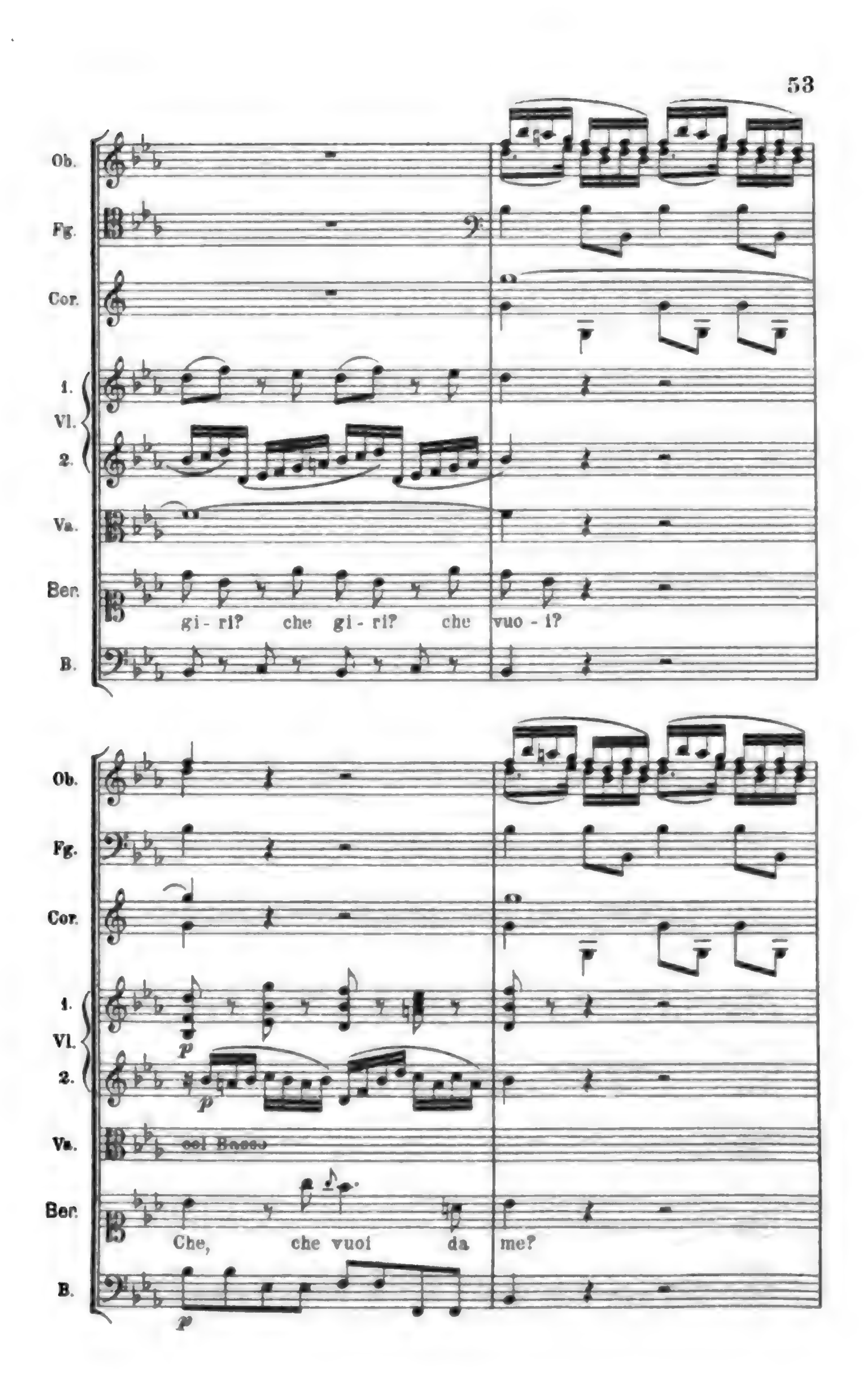


Digitized by Google

tized by Google

Siegue l'Aria.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
Lar - - -
B.
Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
- - va, che squal - li - da
B.

Digitized by Google

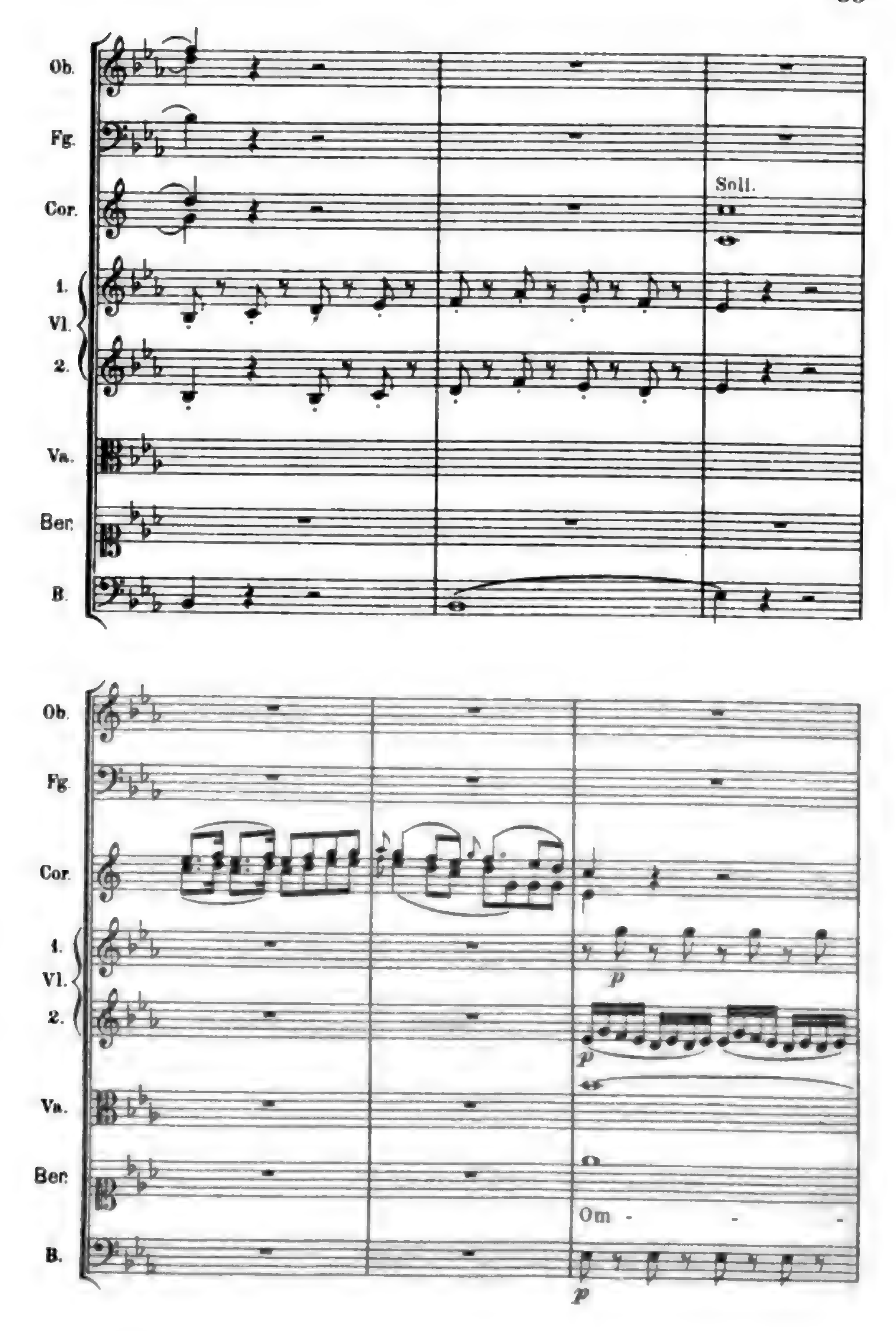
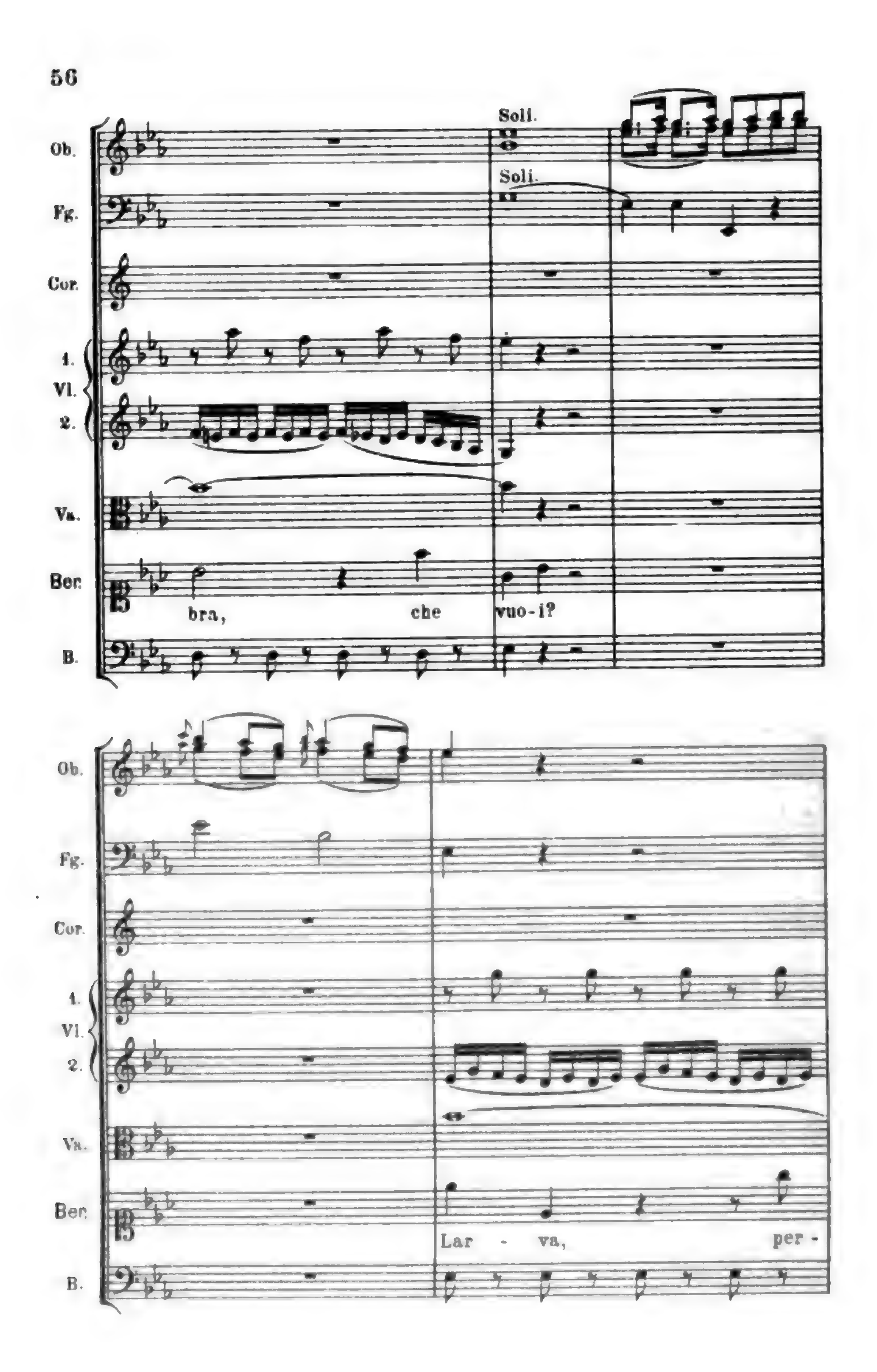
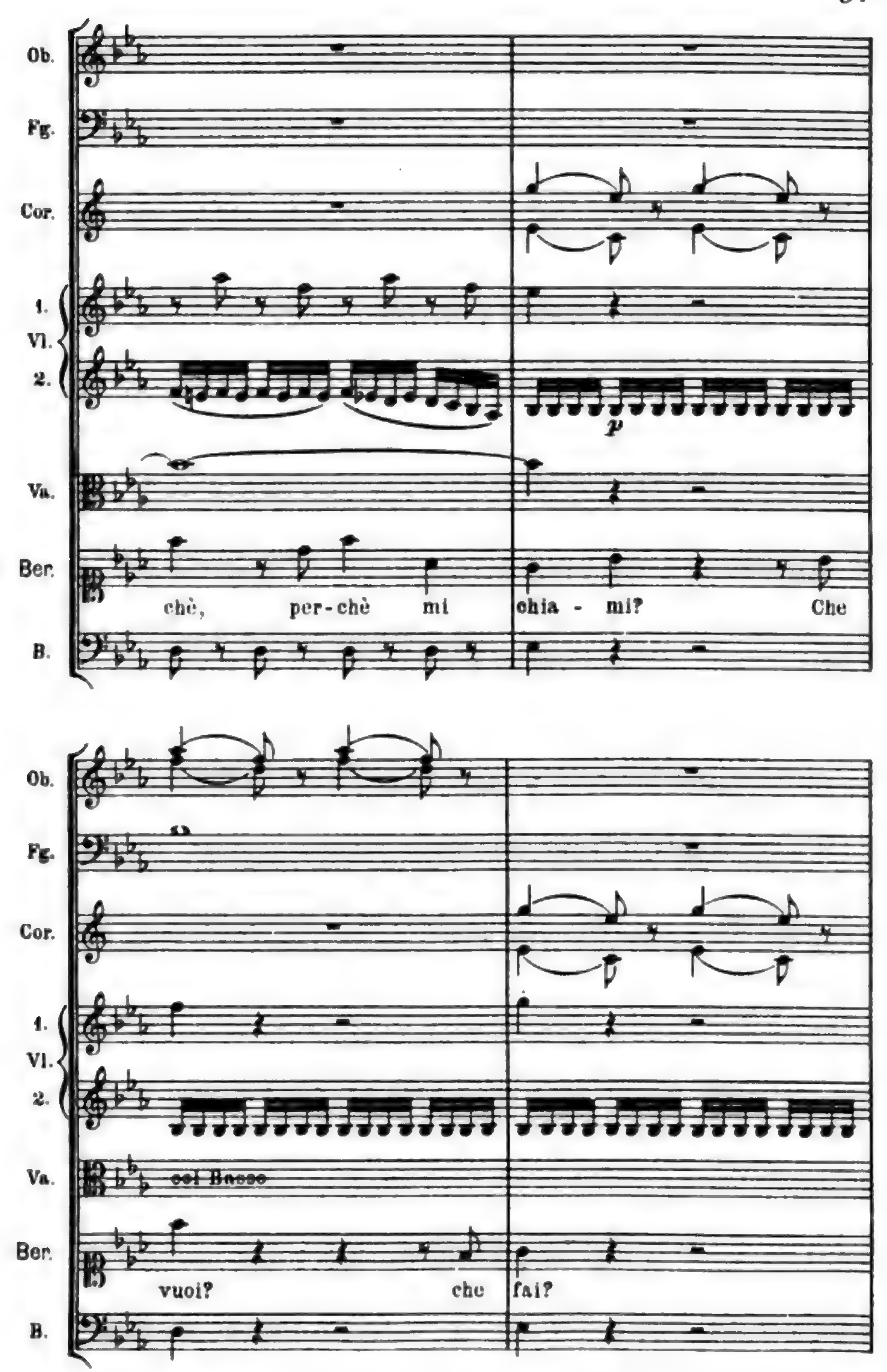
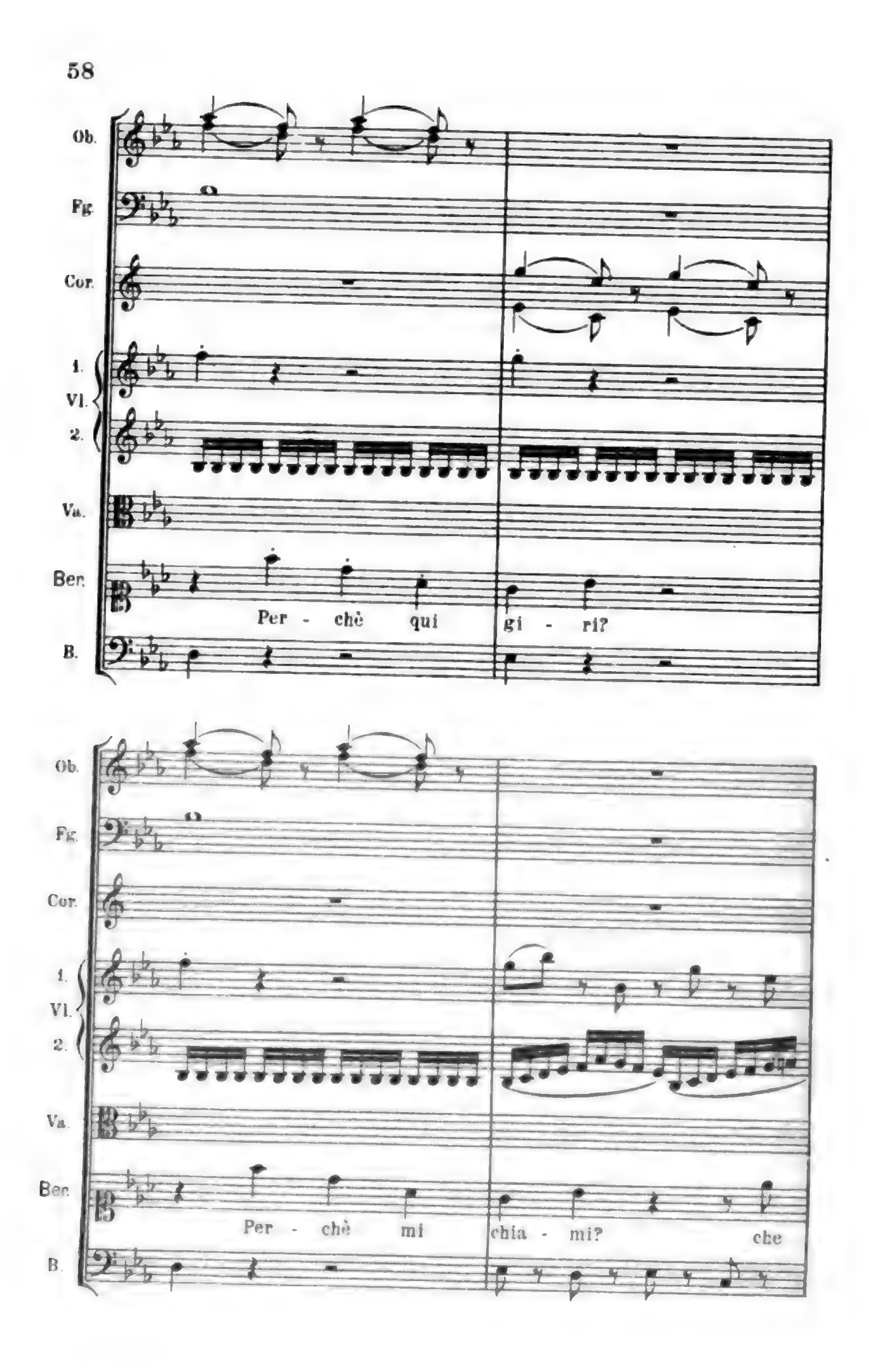
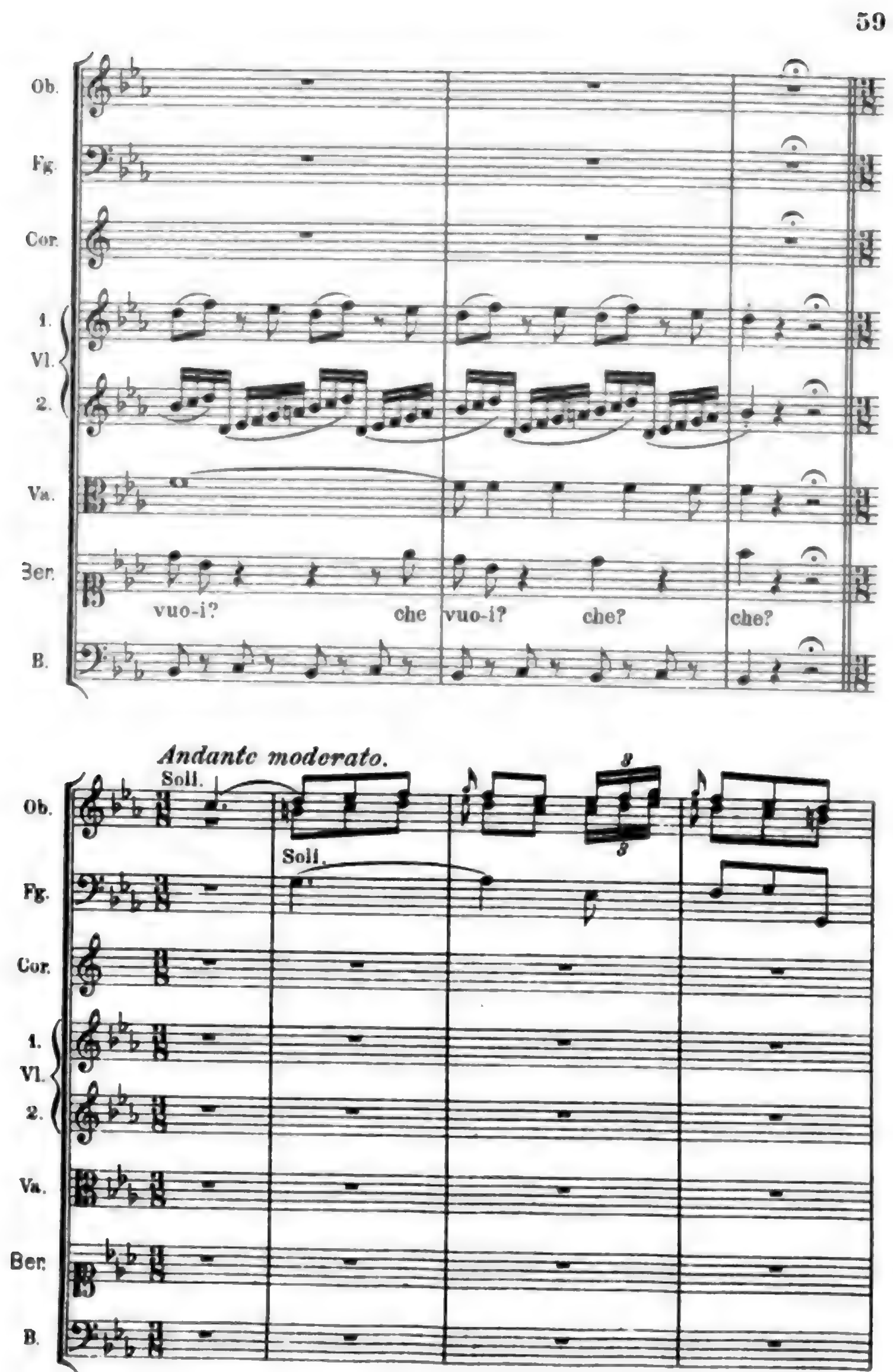
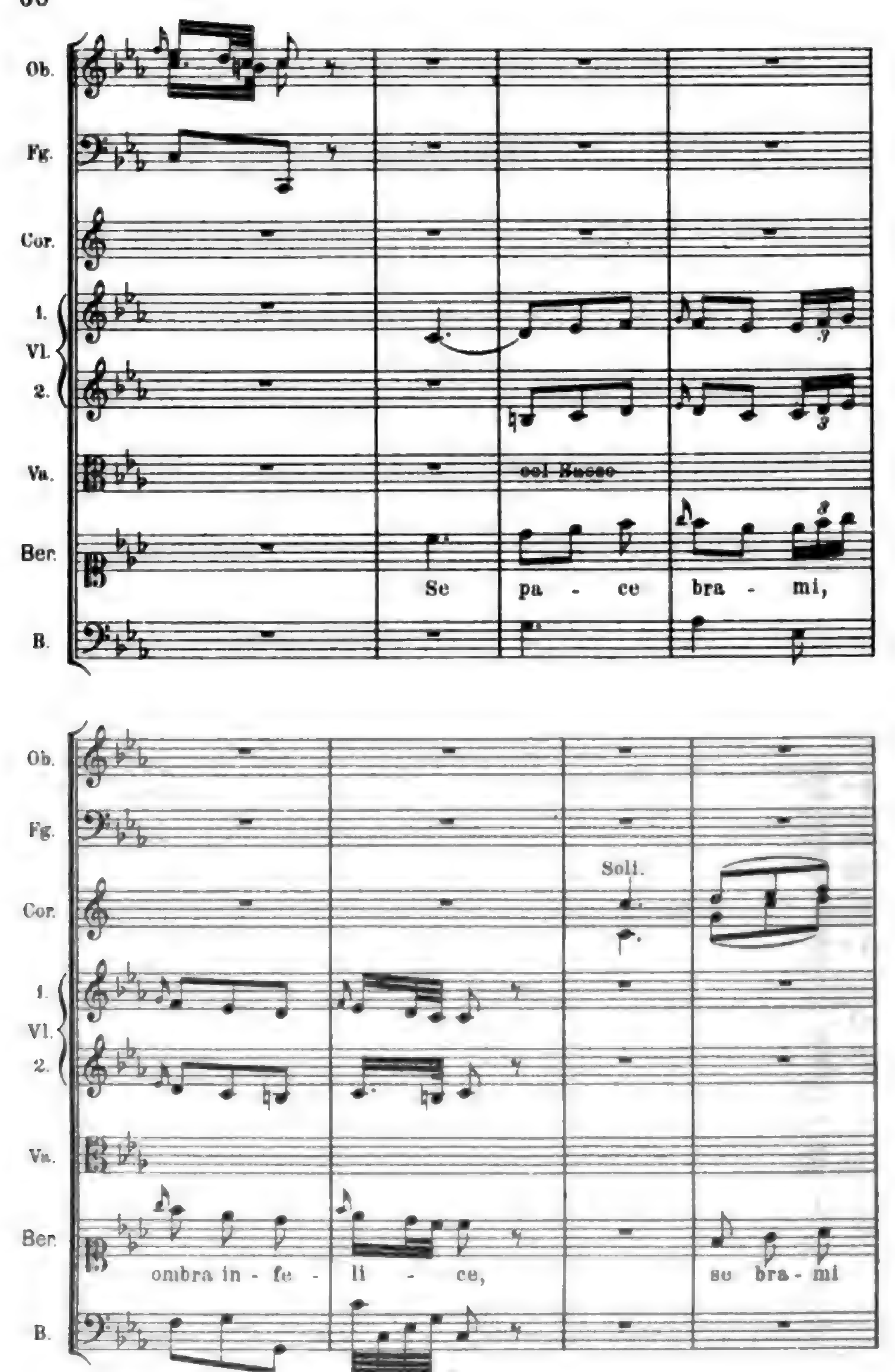
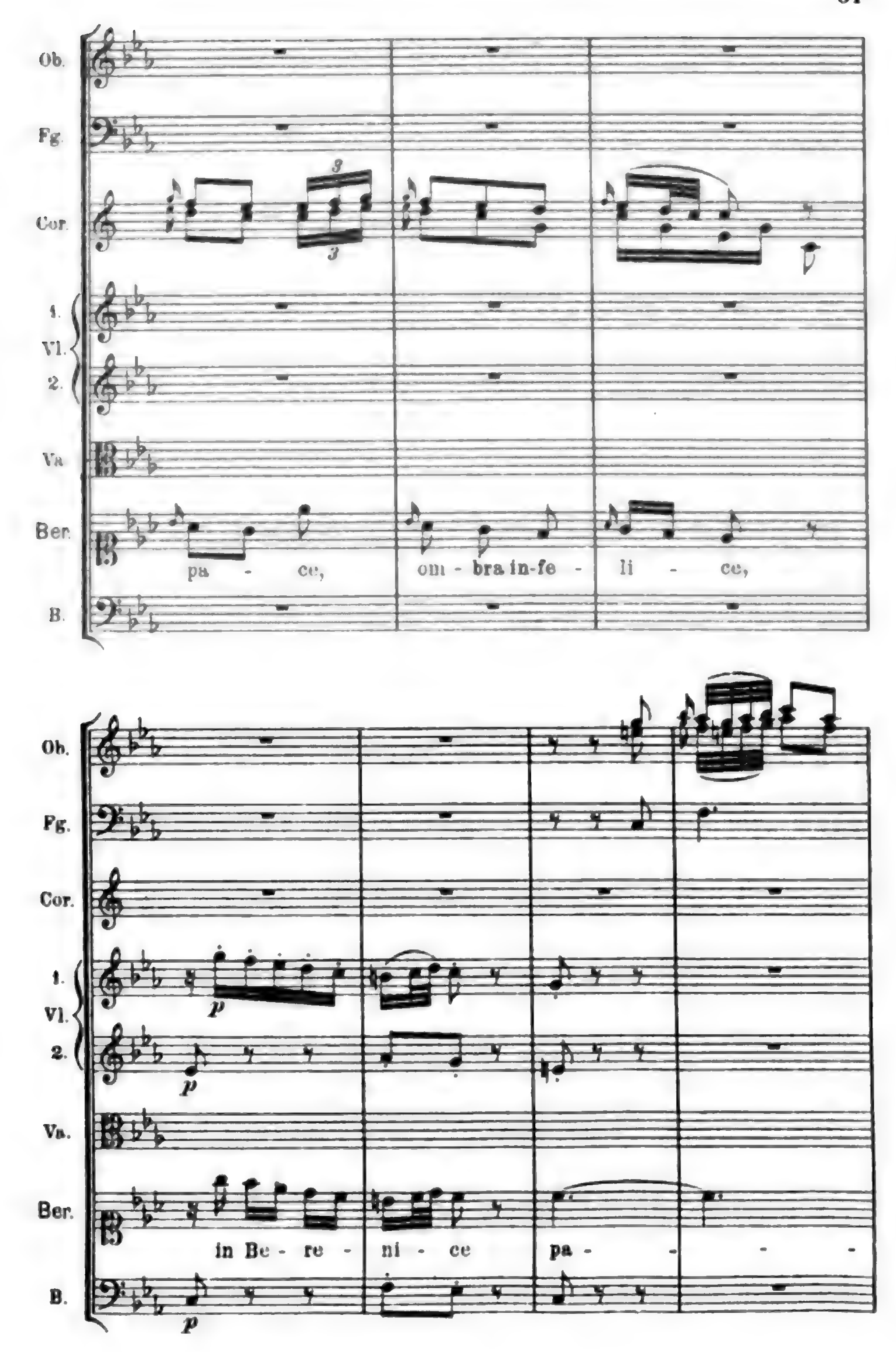
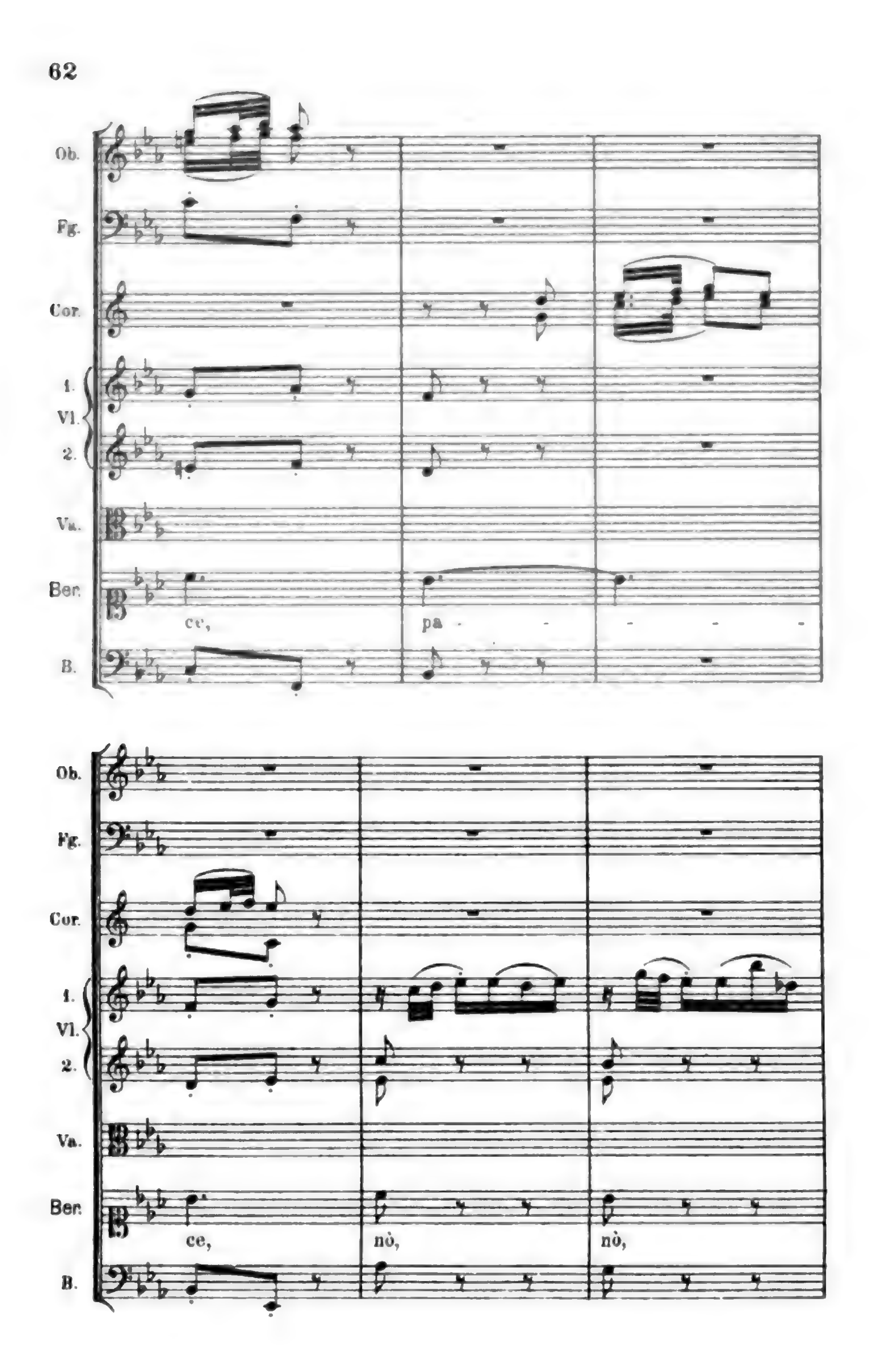
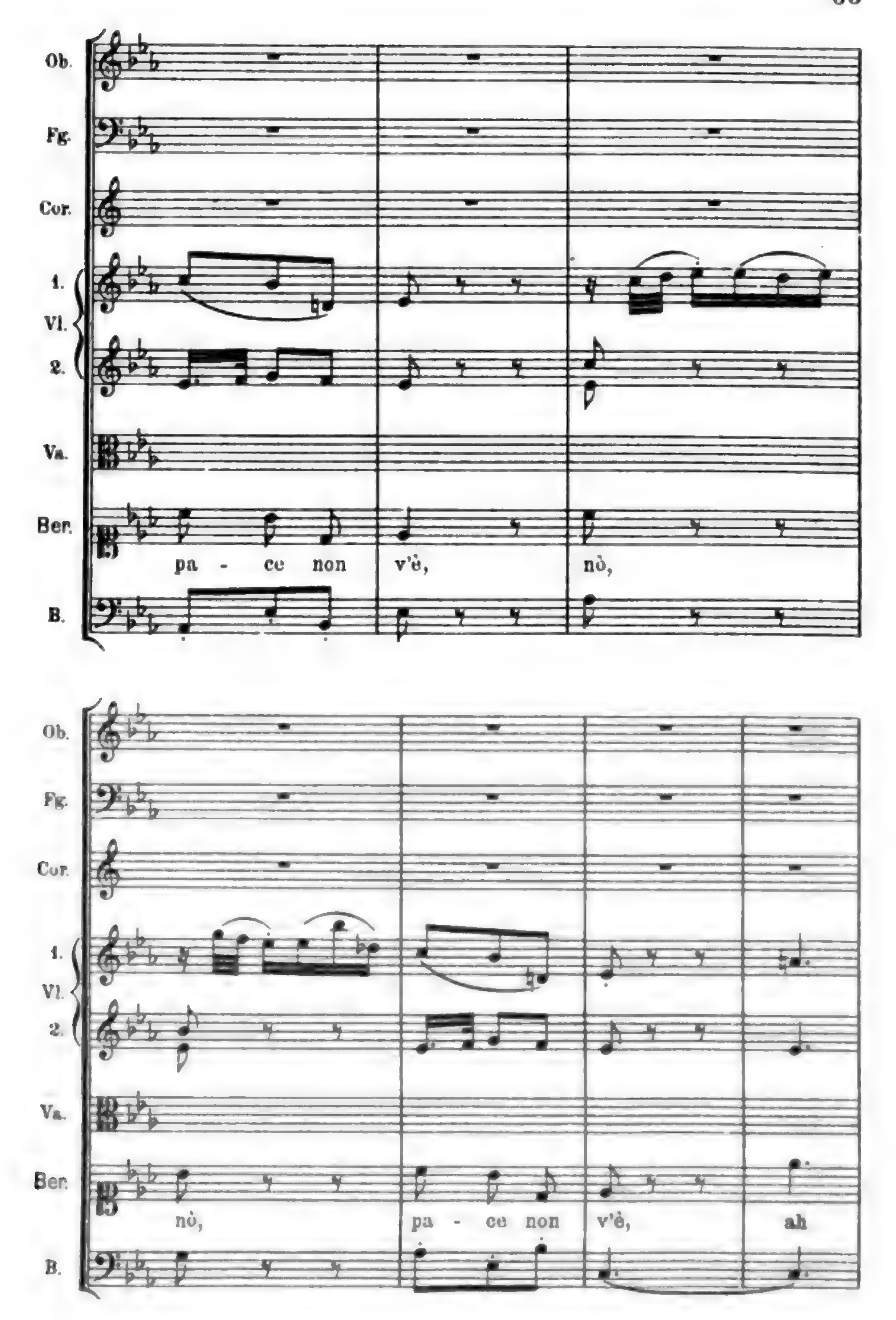
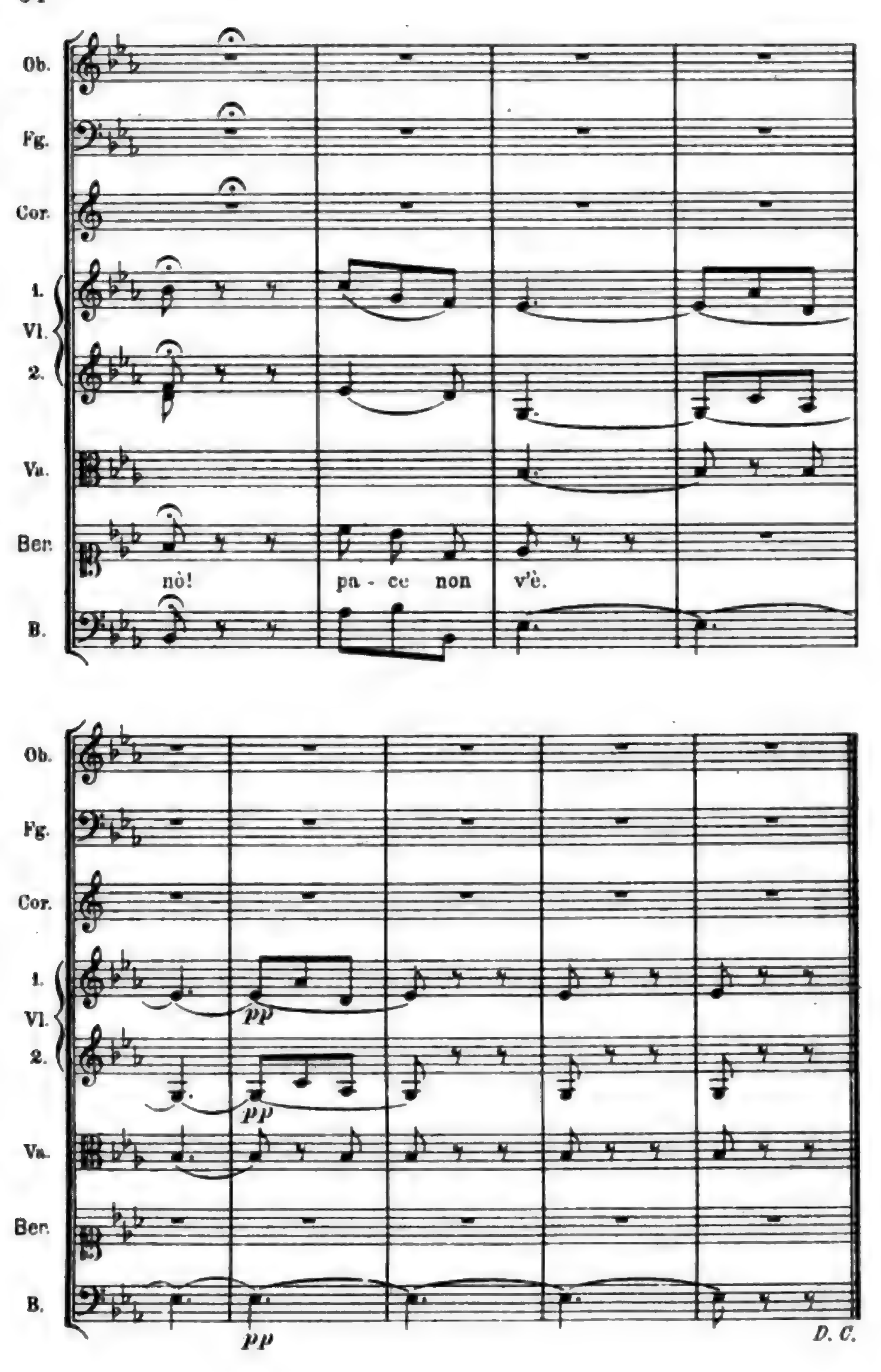


Digitized by Google

Digitized by Google

Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
Che, che vuoi da me, che vuoi da
B.

f *f assai*

Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
me?
B.

p col Basso

Ob.
Fg.
Cor.
Soli.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
B.
p
Om - - -

Digitized by Google

Digitized by Google

gitized by Googl

Digitized by Google

Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
col Basso
Ber.
Se pa - ce bra - mi,
B.
Ob.
Fg.
Soli.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
ombra in - fe - li - ce, se bra - mi
B.

Digitized by Google

Digitized by Google

Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
pa - ce non v'è, nò,
B.
Ob.
Fg.
Cor.
1.
Vl.
2.
Va.
Ber.
nò, pa - ce non v'è, ah
B.

Digitized by Google

Verlag von **Max Niemeyer** in **Halle a. S.**

Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S.

(1833—1908)

nebst einem Ueberblick
über die Geschichte des ältesten Halleschen Konzertwesens

von

Hermann Abert.

Mit vier Porträts. 1908. 8. ℳ 3,—.

Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.

Von

Hermann Abert.

1905. 8. ℳ 8,—.

Bethge, Robert, Robert Franz. Ein Lebensbild. Vortrag auf dem Robert Franz-Abend des Volksbildungsvereins zu Halle a. S. am 24. Oktober 1907 gehalten. 1908. kl. 8. ℳ 0,40

Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. kl. 8.

44—47. Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musikalischer Kürbshütte. (1638—1650). Herausgegeben von L. H. Fischer. 1883 ℳ 2,40

48. Albert, Heinrich, Musik-Beilagen zu den Gedichten des Königsberger Dichterkreises. Herausgegeben von Robert Eitner. 1884. ℳ 0,60

Schläger, G., Ueber Musik und Strophenbau der französischen Romanzen. (Mit einem musikalischen Anhang.) 1900. gr. 8. ℳ 2,40

Volkslieder von der Mosel und Saar. Mit ihren Melodien aus dem Volksmunde gesammelt von Carl Köhler. Mit vergleichenden Anmerkungen und einer Abhandlung herausgegeben von John Meier. Bd. I: Texte und Anmerkungen. 1896. kl. 8. ℳ 10,—

— aus der Badischen Pfalz. Gesammelt und mit Unterstützung des Grossherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts herausgegeben von M. Elizabeth Marriage. 1902. kl. 8. ℳ 8,—

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

Digitized by Google

BOUND
NOV 17 1950
UNIV. OF MICH.
LIBRARY
3 9015 00788 2684

BOUND
NOV 17 1950
UNIV. OF MICH.
LIBRARY
3 9015 00788 2684

BOUND
NOV 17 1950
UNIV. OF MICH. LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00788 2684
Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND

NOV 17 1950

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00788 2684

Digitized by Google

Digitized by Google